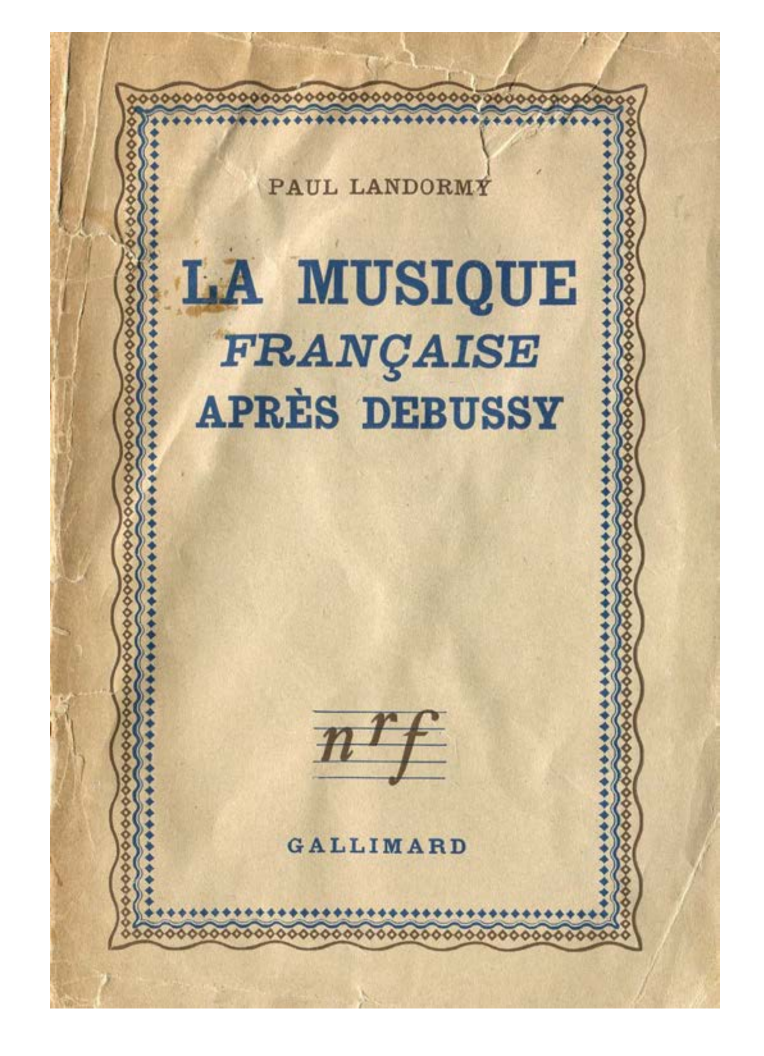
Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits »



Paul Landormy

LA MUSIQUE FRANÇAISE
TOME III

Après Debussy

(1943-1944)

Table des matières

CHAPITRE PREMIER

LA MORT DE CLAUDE DEBUSSY, LES DERNIÈRES ANNÉES DE FAURÉ, DE VINCENT D'INDY ET DE PAUL DUKAS

Le 25 mars 1918, Claude Debussy succombait aux atteintes fatales d'une atroce maladie qui, depuis quelques années, faisait de sa vie un perpétuel martyre. Avec lui disparaissait un des plus extraordinaires génies que la France ait jamais produits.

Alors un double phénomène se manifeste : d'une part, la gloire du merveilleux musicien ne cesse de grandir ; et, en même temps, son influence sur les jeunes artistes tombe tout d'un coup à rien.

C'est une époque de l'histoire de la musique qui s'achève.

Il en reste vivantes, et combien vivantes, des œuvres comme le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, le *Quatuor en sol, Pelléas,* les *Nocturnes* pour orchestre, *la Mer,* le *Martyre de saint Sébastien*, d'innombrables mélodies et pièces de piano, d'un art à la fois subtil et profond, parfois rêveur et parfois ironique, tantôt doucement mélancolique et tantôt violemment dramatique, toujours sobre et concentré, souvent d'un mystérieux enveloppement dû à de savoureuses harmonisations qui révolutionnent la technique musicale et l'engagent pour un temps sur une route toute nouvelle.

*

La mort de Claude Debussy, qui coïncide à peu près avec la fin de la « grande guerre », marque un tournant décisif dans l'évolution des formes de l'art. Un autre style et une autre technique vont naître du besoin même d'un renouvellement, après trop de parfaits chefs-d'œuvre, d'une espèce par suite périmée.

Ils vont naître aussi des secousses d'un formidable bouleversement social et des leçons de la guerre, – des leçons enfin du jazz.

Igor Strawinsky jouera son rôle, et un rôle capital, dans ce brusque changement de méthode, et son action se fera profondément sentir sur la jeune école française.

Ce sont les effets de ces diverses causes que nous aurons prochainement à démêler, – et comment ils en résultent.

Et nous allons quitter Debussy, hélas ! sans nous attarder davantage à sa chère et précieuse compagnie. Mais, encore une fois, au temps où nous prenons les choses, il est déjà le Passé.

Marchons en avant.

*

Prolongeons cependant cet adieu. Rappelons que la mort de Claude Debussy passa en France assez inaperçue. Paris bombardé avait d'autres soucis. On ne lui fit ni funérailles solennelles, ni pompeuses oraisons funèbres. On n'organisa point de festivals de ses œuvres. Le grand homme partit comme il avait toujours été, ironique et discret. L'enterrement eut lieu au Père-Lachaise le 28 mars, parmi quelques fidèles amis. Cette façon de quitter la comédie ou la tragédie du monde lui convenait assez. Il n'eût point sans doute désiré à cette ultime séparation plus d'apparat.

Mais, à l'étranger, la nouvelle de sa mort provoqua une émotion considérable. En tous pays, alliés ou neutres, allemands, autrichiens et hongrois, on consacra à sa mémoire

d'importants articles de journaux et de revues. Celui du célèbre critique Ernest Newman, dans le *Musical Times,* fut un des plus significatifs.

En France, quelques chroniques furent consacrées, dans des sens très divers, à l'auteur de *Pelléas*.

Dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 mai 1918, Camille Bellaigue, ancien camarade de Debussy au Conservatoire, mais son adversaire obstiné comme critique musical, ne renonça sur aucun point à l'opinion qu'il avait toujours exprimée. Il voulut bien reconnaître que « Debussy buvait dans son verre, lequel n'était pas grand, mais d'un mince cristal où se jouaient, en reflets irisés, d'incertaines et changeantes couleurs ». Musique sans mélodie, prétendait-il, presque sans rythme et sans architecture. Il fallait que, jusqu'au delà de la tombe, le génial novateur restât incompris de quelques-uns.

D'autres au moins lui rendaient justice. Nous n'en citerons qu'un parmi ceux-là, et ce sera Gaston Carraud, qui avait été l'un des premiers à proclamer le rang éminent que Debussy tiendrait dans l'histoire de l'art. Dans un article de *la Liberté* du 1er avril et un article du *Courrier musical* du 15 avril, il s'appliquait à exalter toutes les vertus essentiellement françaises de l'art debussyste.

Peu de temps après, lors de la reprise de *Pelléas* à l'Opéra-Comique, Gaston Carraud écrivait ces lignes qui firent sensation de la part d'un critique d'une compétence notoire, d'ailleurs si profondément attaché à l'art de Franck et de Vincent d'Indy : « *Pelléas* échappe désormais aux adulations ou aux moqueries de la mode. Il trouve directement et simplement le chemin du cœur... Le véritable exemple que donne *Pelléas* dans sa mesure exquise est d'une force, d'une profondeur, d'une spontanéité prodigieuses dans l'expression, d'une sensibilité, non pas seulement précieuse et troublante, mais la plus largement, la plus naturellement pathétique. Sa délicatesse même est puissante ; sa recherche, fraîcheur et générosité de l'âme comme de

l'imagination. Ce qui s'en dégage, maintenant que son écriture a perdu sa fleur surprenante de nouveauté, c'est le grand esprit classique éternellement nouveau qui finit toujours par ressortir des œuvres d'art vraiment belles, même quand elles se sont dressées contre lui. »

Mais qui oserait aujourd'hui en disputer ? Plus elle va, plus l'œuvre de Debussy semble se remplir du contenu qui parut tout d'abord lui manquer, de pensée et d'émotion.

*

Je me rappelle ma première rencontre avec Debussy. C'était chez lui, en 1904, dans son modeste appartement de la rue Cardinet si curieusement aménagé avec un souci d'art des plus minutieux. Il m'y recevait avec une politesse raffinée mais un peu distante. Il se méfiait des inconnus. Il ne se donnait ou ne se prêtait pas volontiers, même pour un court instant, ni sur l'impression d'une immédiate sympathie. J'allais lui demander son opinion sur la musique française d'alors, ses tendances, son avenir, ses vertus essentielles. Je devais publier dans la *Revue bleue* un article sur cette question. Qu'était-ce donc pour lui que la musique ? La musique française ? Que cherchait-elle ? Que voulait-elle dire ? Quel était son rôle, son but ? « La musique française, répondait-il, veut avant tout *faire plaisir*. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! Cet animal de Gluck a tout gâté. A-t-il été assez ennuyeux, assez pédant, assez boursouflé !... » Et il continuait : « Le génie musical de la France, c'est quelque chose comme la fantaisie dans la sensibilité ! » Il concluait : « Il faut débarrasser la musique de tout appareil scientifique. La musique doit humblement chercher (il y revenait) à *faire plaisir ;* il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. »

Il fut très mal compris.

Sa réponse, publiée, produisit le plus fâcheux effet dans le camp surtout des franckistes.

Cet hédonisme déplut, d'autant plus qu'on l'interpréta de la façon la plus étroite. On crut que Debussy renonçait à tout ce qu'il peut y avoir de grand et de profond dans l'art musical, qu'il le réduisait à un jeu de sonorités agréables pour l'oreille, superficiel et vain. On ne voulait se souvenir ni de Golaud, ni d'Arkel, ni de Pelléas non plus et de la malheureuse petite Mélisande. « Faire plaisir ? » Il y a tant de manières de nous donner le plaisir musical ! Notre plaisir n'est-il pas parfois de verser des larmes ou de frissonner d'épouvante ?

Mais il faut que l'effet ne soit pas cherché délibérément. Il faut qu'il se produise spontanément, l'émotion coulant des sources jaillissantes de l'inspiration, et non des savantes combinaisons d'un effort trop voulu. Il faut que, malgré tout et dans ses manifestations les plus passionnées, *l'art reste un jeu* et qu'on sente que l'artiste ne s'est pas pris la tête à deux mains pour découvrir et mettre en action les ressorts cachés qui troubleront notre cœur.

Liberté, facilité et joie de la création, même de la douleur créée, telle reste l'attitude de l'artiste.

J'en, éprouvais le sentiment il y a quelques jours en écoutant ce chef-d'œuvre, le *Martyre de saint Sébastien*, presque encore inconnu du public, et qui, sous la pénétrante direction de Charles Münch, arrachait à mon voisin des larmes. Je suffoquais moi-même sous l'impression de tant de beauté, de tant de grandeur, d'une telle force d'expression.

Monteverdi, Rameau, Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, voilà de quelques noms illustres jalonnée la route royale du drame musical, voilà en quelques dates capitales situées les grandes époques de la musique.

*

Derrière Debussy disparu, quelques anciens compositeurs, et des plus nobles, survivaient qui prolongèrent quelque temps

le style d'un art antérieur. Citons au moins ici Gabriel Fauré, Vincent d'Indy et Paul Dukas.

GABRIEL FAURÉ était bien plus âgé que Debussy. Il était né en 1845, Debussy en 1862.

Comme Debussy, Fauré est un novateur, mais d'une tout autre espèce. Ce n'est pas un révolutionnaire. Entre le passé et lui, il ne creuse pas un fossé. Il reste fortement attaché à la tradition. Il renouvelle l'harmonie sans la bouleverser, par de minimes changements à peine apparents. Il n'invente pas un seul accord. Mais il les enchaîne autrement. Si, sur une de ses pages vous jetez un rapide coup d'œil, vous n'y apercevrez rien que d'habituel, rien qui dérange vos souvenirs classiques. Cela vous semble à première vue tout simple, tout naturel, tout facile. Mais lisez mieux, déchiffrez, jouez. Comme tout devient nouveau ! Quelle harmonie inconnue vous découvrez, naissant sous vos doigts par de si petits mouvements, par le déplacement d'une seule note à un ton ou un demi-ton d'intervalle ! Tout cela n'a pas l'air de bouger, et cette quasi-immobilité sonore remue en vous des fibres tellement intimes et secrètes. Sur ce fond, donc à peine mouvant, mais instable cependant et qui fuit sans cesse sous l'oreille qui y cherche un appui, se pose une phrase ferme et précise comme la parole dont elle suit le contour aisé et dont elle rejoint les accents touchants. Voilà du nouveau certes, et qui modifie tout sans grand bruit.

*

Fauré avait tout d'abord aimé les douceurs de la vie. Il fut d'abord un mondain. Il le fut à un certain âge, dans sa jeunesse. Mais il était déjà autre et il le devint de plus en plus. Il n'était pas un homme tellement léger. Il avait pensé, conçu un idéal, travaillé pour le réaliser. Nous en avons la preuve dans des ouvrages comme *Pénélope,* d'une beauté si pure et si détachée, d'une si transparente spiritualité.

Le fils de Gabriel Fauré, M. Ph. Fauré-Frémiet, essaye d'expliquer en quoi consiste le caractère très particulier de la sensibilité d'un tel artiste. Il parle d'une force imaginative, d'une soif de « formuler tout ce qu'on voudrait de meilleur, » d'une impossibilité à se complaire dans la volupté, pourtant délicieusement ressentie, qui éloigne Gabriel Fauré d'une œuvre essentiellement troublante comme l'*Après-midi d'un Faune.* Notons que Fauré admirera Debussy mais ne l'aimera pas. Claude Debussy est un voluptueux qui ne s'enquiert de rien autre chose que de volupté, – étant donné d'ailleurs qu'il en connaît de tous ordres. Gabriel Fauré est un voluptueux d'abord, mais il conçoit au-dessus de la volupté des raisons de vivre d'un autre rang, et il s'y rattache tous les jours davantage.

C'est dans la fin de sa vie, qu'attristé par une cruelle infortune qui modifia en partie son caractère, il s'élève de plus en plus haut au-dessus de l'agrément des sens. Il y est induit par le malheur qui le frappe. Ce qu'on ignore trop, en effet, c'est que depuis 1903, Fauré sut qu'il devenait sourd. Alors commence pour lui le long calvaire qu'a connu Beethoven. « Je fais tout mon possible, écrit-il, pour améliorer ma santé dans l'espoir que mes oreilles en seront améliorées. À tout instant j'ai l'occasion de constater combien la musique m'échappe, et cela me cause une tristesse toujours plus grande !... Je suis atterré par ce mal !... Il y a des périodes de musique, des sonorités dont je n'entends *rien*, *rien !...* de la mienne comme de celle des autres ! »

Et, ce qui est plus affreux encore, le peu qu'il entendait parfois, il l'entendait *faux.* Il percevait les notes graves une tierce au-dessus, les notes aiguës une tierce au-dessous de leur hauteur réelle. On imagine les cacophonies qui en résultaient ! Et quel supplice pour un musicien !

Comme Beethoven, Fauré s'efforçait de cacher son infirmité « pour qu'on ne lui retirât pas son gagne-pain » : la critique du *Figaro* et la direction du Conservatoire. Les bons confrères

murmuraient autour de lui : « Fauré est sourd, il ne peut pas juger une œuvre, il ne peut plus présider un jury d'examen. » Mais il n'avait aucune fortune. Ses œuvres ne rapportaient presque rien. Il fallait vivre...

Jamais il n'entendit *Pénélope* !

Il ne l'entendit qu'en lui-même, dans son beau rêve intérieur !

Mais il secouait le « manteau de misère... Un beau paysage, un peu de grand soleil, la visite d'un ami, une bonne lettre suffisaient à le rasséréner. » Il n'était pas en cela comme Beethoven, le révolté qui se mettait si volontiers en colère contre la Nature, contre les hommes et contre Dieu. Fauré acceptait plus volontiers les pires infortunes, ou s'en accommodait tant bien que mal.

Et puis « il avait mille choses à dire. » Il sentait mille pensées musicales s'éveiller en lui, pensées nouvelles, « dernière manière », que la surdité peut-être faisait naître.

Ce n'est plus alors le mondain sémillant, recherché des petits cercles ; ce n'est plus du tout « l'homme des salons ». C'est l'homme qui peine et qui souffre et qui veut tout de même accomplir jusqu'au bout sa tâche, écrire toute la musique qu'il sent sourdre en lui des profondeurs de son être et dont son infirmité ne saurait arrêter le flot jaillissant.

La dernière période de sa vie, période si tragique, qui va de 1903 à 1924, se marque par des ouvrages d'un style tout particulier, d'une sombre gravité parfois, – parfois seulement – d'une austère résignation, et de plus en plus dépouillé, mis à nu, presque décharné. C'est d'alors que datent le 4e et le 5e *Impromptus,* les 7e, 8e, et 9e *Barcarolles,* les 9e et 10e *Nocturnes,* ce qu'il a peut-être écrit de plus beau pour le piano.

Mais ce n'est pas au piano que son écriture se dénude le plus ; là il conserve toujours une richesse de coloris et de fleurs

parfumées qui rappellent un peu, au moins du dehors, le premier Fauré.

Tout de même, on ne le suit plus. Le public est déconcerté. Seuls quelques connaisseurs l'approuvent. La majorité des auditeurs l'abandonnent et s'en tiennent aux séductions plus faciles du Fauré d'autrefois.

Mais parlons de cette *Pénélope* qui l'occupa sept ans, de 1907 à 1913, et sur laquelle la correspondance publiée par M. Fauré-Frémiet nous apporte de nombreux détails.

Combien il se passionne pour ce long travail ! Mais il ne se fait pas d'illusions sur lui-même. Il sait qu'il n'invente pas un genre nouveau de composition. Seulement, dans un genre inventé par d'autres et combien de fois renouvelé, il apporte un langage neuf : ses tournures mélodiques et ses harmonies sont bien à lui. Qu'importe dès lors qu'il emprunte à Wagner son système de *leitmotive* ! C'est là, écrit-il, le système wagnérien ; mais il n'y en a pas de meilleur. » Et il énumère les thèmes qu'il a déjà trouvés. Il y en a un (celui des Prétendants) qui ne le satisfait pas complètement, qui lui semble un peu « wagnérien ». – « Il est vrai, ajoute-t-il, que ce diable d'homme semble avoir épuisé toutes les formules. » Quelle singulière appréhension ! Comment Fauré pouvait-il craindre de ressembler à Wagner, lui qui n'a pas le moindre trait commun avec l'auteur de la *Tétralogie* ! Lui, si particulier dans sa façon de dire, si vraiment unique, et d'abord si Français !... Mais il est modeste.

Un autre jour, il note, à propos de l'entrée de Pénélope : « Je la *tiens* dans mon esprit, mais je ne l'ai pas encore réalisée. » Et cette Pénélope, comme il l'a dessinée ! Comme il a rendu toute sa pensée fidèle et son sentiment confiant et son amour indéfectible dans un langage si ferme et d'une émotion intérieure si intense !

Bientôt après : « Voici enfin que Pénélope est entrée en scène... les Prétendants veulent forcer la porte ; la vieille Eury-

clée leur barre le passage, et l'orchestre gronde avec le thème obstiné de ces messieurs, et par-dessous, avec un fragment du thème d'Ulysse qui leur mord les jambes. Et cela monte, monte jusqu'à l'explosion d'un accord qui, dans le *Prélude,* traduit le plus pathétiquement la douleur de Pénélope. C'est sur l'éclat et l'expression de cet accord qu'elle apparaît... »

Ah ! l'admirable accord en effet ! Et quelle poignante expression dans une simple harmonie, ou plutôt dans l'enchaînement de ces deux harmonies :



Fauré écrit une autre fois : « J'ai fait, – *je crois,* – de très bonne besogne hier. J'ai traité, *et j'ai grand espoir de l'avoir réussi,* tout ce passage : « Il reviendra, j'en suis certaine, » jusqu'à : « Et qu'un jour je pourrai l'adorer davantage. » Tu vois [il s'adressait à sa femme] qu'il y avait de quoi piétiner depuis trois jours, mais hier tout cela s'est formulé, et après toute l'animation croissante des premiers vers, – avec, dans l'accompagnement, la partie héroïque et presque joyeuse du thème d'Ulysse, – j'ai trouvé pour ces mots : « J'ai tant d'amour à lui donner encore » des accords amplement pathétiques et expressifs, – je l'espère, – avec, dans l'accompagnement, le thème largement présenté de Pénélope... Aujourd'hui, je suis un peu dans l'exaltation agréable de mes pages musicales trouvées hier et que je vais mettre tout à fait au point en les recopiant. »

Comme on la comprend cette « exaltation agréable » quand on songe à cette chose sublime qu'est la phrase : « J'ai tant d'amour à lui donner encore ! »



Et voyez les formules de modestie que Fauré redouble : « Je crois », « j'espère », il n'ose pas dire qu'il est sûr.

Cependant le chef-d'œuvre naissait. La répétition générale en eut lieu le 2 mars 1913, à Monte-Carlo, dans un milieu tout à fait incompréhensif et dans des conditions d'exécution assez médiocres. Fauré ne s'attend à rien qui « voisine avec la perfection ». De la part du directeur, il sent que son œuvre est « *totalement incomprise* ». Ce directeur « a une façon de dire : « *C'est de la musique classique, c'est un opéra classique,* » qui dissimule mal un mépris sans limite. »

Mais quelle revanche, à Paris, au théâtre des Champs-Élysées, où Bréval et Muratore triomphent vocalement et plastiquement ! Hasselmans conduit la partition en grand artiste. Dès les premières notes, exactement dès cette première mesure de l'ouverture, d'une sonorité si pleine, si onctueuse et si chaude, nous sommes pris par cette musique simple, réservée, intime, d'une si noble pudeur dans ses mouvements les plus ardents de passion.

*

Au temps même où il composait *Pénélope*, Fauré écrivait cet admirable cycle de mélodies, *la Chanson d'Ève* (1907-1910), dans lequel, avec le poète van Lerberghe, il évoquait le premier âge du monde. Il y apportait une fraîcheur d'impression extraordinaire, et comme le souvenir d'un témoin.

Heureux choix que celui de ce jeune van Lerberghe, sitôt disparu. D'ailleurs, sauf quelques hésitations initiales, Fauré n'a-t-il pas toujours bien choisi ses poètes ? Sans culture littéraire très étendue, il savait s'informer, et un goût naturel très sûr le guidait. Pour débuter, il alla au plus grand des poètes

français, à Victor Hugo *(Le Papillon et la Fleur, Mai, Dans les ruines d'une abbaye.)* Mais il s'aperçut bien vite qu'il faisait fausse route. Victor Hugo n'est pas musicable : son vers est fait d'images trop voyantes, d'un relief trop sculptural, qui crève le tissu musical ou en écrase le dessin. Et puis le sentiment intérieur n'y a pas assez de part. Théophile Gautier donnait bientôt matière à un chef-d'œuvre : *la Chanson du Pêcheur,* Leconte de Lisle inspirait à Fauré sa délicieuse *Lydia* et quelques-unes de ses pages les plus harmonieuses, quand ce ne seraient que les célèbres *Roses d'Ispahan* ou *le Parfum impérissable.* Il y a souvent chez Leconte de Lisle une certaine préciosité émue qui s'accorde à merveille avec quelques-unes des inclinations essentielles de Gabriel Fauré. Sully Prudhomme offrait *Au bord de l'eau* et *les Berceaux,* Armand Silvestre (qui l'eût cru ?) *Automne* et *le Secret,* Villiers de l'Isle-Adam, *les Présents.* Fauré arrive enfin à Verlaine et s'y tient quelque temps (*Clair de lune, la Bonne Chanson, les Mélodies de Venise).* Samain lui fournit l'occasion d'un de ses plus émouvants chefs-d'œuvre : *Soir.*

Jusqu'à présent, Fauré ne s'est guère égaré, sauf dans deux ou trois cas que nous avons omis à dessein, et dont l'erreur volontaire s'explique par des raisons d'amitié.

Pour finir, il va vers les jeunes, et ses deux derniers poètes sont des débutants : il ne s'est point trompé. Par deux fois van Lerberghe lui apporte des thèmes poétiques de haute valeur : *la Chanson d'Ève* (très appréciée de Maeterlinck) et le *Jardin clos* (1915-1918). Musique toute nouvelle, vraiment « troisième manière », musique close, fermée aux oreilles non averties des subtilités minutieuses d'une harmonie des plus étranges dans sa simplicité trompeuse. Musique de connaisseurs. Musique sans éclat, toute en lumière intérieure. Musique presque sans couleur, musique blanche.

H. de la Ville de Mirmont, le jeune poète mort à la guerre, ouvrait, d'autre part, à Gabriel Fauré en 1922 (deux ans avant sa mort), la voie des souvenirs et lui présentait l'image de son pas-

sé ardent, de ses passions toujours émues malgré l'âge. En écrivant *l'Horizon chimérique,* Fauré nous a laissé une œuvre toute différente de *la Chanson d'Ève,* du *Jardin clos* et aussi des charmants *Mirages* de la baronne de Brimont, une œuvre pleine de couleur, de mouvement, d'emportement même. Et quand on songe que cet ouvrage, débordant de vie et de jeunesse, d'ardeur et d'enthousiasme, fut composé par un homme dont l'organisme « détruit », atteint de mille souffrances diverses, semblait ne tenir à l'existence que par un « fil ténu », on est saisi de stupeur.

*

La vieillesse de Fauré est aussi l'âge d'une musique de chambre assez différente de celle qu'il avait autrefois composée, de la 1re *Sonate pour piano et violon,* des deux *Quatuors avec piano* et du 1er *Quintette.* La 2e *Sonate de violon,* le 2e *Quintette, les* deux *Sonates de violoncelle,* le *Trio,* le *Quatuor à cordes,* nous offrent l'exemple d'un art autrement concentré, de plus en plus dépouillé, et ramené à ses éléments essentiels. Parfois Fauré va jusqu'à se priver de l'usage traditionnel du bithémathisme et à composer un mouvement entier sur un seul thème. Les parties de piano se dénudent de plus en plus. Toutes les fleurs, autrefois rassemblées avec amour, sont alors dédaignées. Le contrepoint règne dans toute sa sévérité, ainsi et surtout dans le *Quatuor à cordes.* Et nous n'hésiterons pas à reconnaître qu'il en résulte, malgré tant de beauté, une certaine monotonie. Mais il y a aussi une grandeur certaine dans cette recherche de l'austérité à quoi s'astreint, pour terminer sa vie, celui qui unissait jadis toutes les grâces les plus séduisantes pour en composer ses charmes réputés. Et ce qu'il y a d'admirable, c'est que souvent encore cette sévérité dernière reste une caresse.

*

En 1919, Fauré dut enfin quitter la direction du Conservatoire, devenue impossible, la surdité faisant sans cesse de nouveaux progrès.

Le Maître prit courageusement parti de cette retraite forcée. Il se livra entièrement à la composition.

Il voyageait, cherchant de beaux paysages et composant toujours : « Il arrivait, défaisait sa malle et posait sur la table son papier blanc, un carnet d'esquisses, quelques lettres. Le lendemain, dès la toilette faite, il se mettait à l'ouvrage. Il semblait calme et lointain, bienveillant et inaccessible... Autour de lui, nulles feuilles éparses dans la tempête des ébauches et des retouches : un ordre naturel, nécessaire, de la raison involontaire... Autant les manuscrits de sa jeunesse sont pleins de ratures, d'additions et de retouches, autant ceux de la dernière période et l'ultime manuscrit du *Quatuor à cordes* sont nets et élégants, lucides, est-on tenté de dire, comme si lui-même transparaissait en eux. »

Ainsi parle son fils, M. Fauré-Frémiet.

Fauré vieillissait. Mais l'humeur restait égale, malgré la cruelle surdité. À près de 80 ans, Fauré laissait sa porte ouverte à tous ; il accueillait amis et importuns. S'il travaillait, il posait doucement sa plume et penchait sa tête pour tâcher d'entendre des paroles qu'il saisissait si difficilement.

Ses vieux amis disparaissaient l'un après l'autre. Il lui restait trois camarades de jeunesse : Gigout, Messager et d'Indy. Parmi les compositeurs plus jeunes, il aimait beaucoup Paul Dukas.

Et toujours en voyage ! Il y avait en lui une sorte de perpétuelle « insatisfaction », un perpétuel besoin de changement. Il y avait là en son âme un instinct très profond qu'il a merveilleusement exprimé, avec quelle force, avec quelle fougue, dans cet *Horizon chimérique* qui restera une des plus belles inspirations de sa vieillesse.

La mer est infinie et mes rêves sont fous.
La mer chante au soleil en battant les falaises

Et mes rêves légers ne se sentent plus d'aise
De danser sur la mer comme des oiseaux soûls.

Charles Panzera, à qui il est dédié, « créa » cet *Horizon chimérique* de façon inoubliable, avec un feu, une ardeur et en même temps un style impressionnants. Cela eut lieu le 13 mai 1922 à la *Société nationale.* N'oublions pas que de même que la *Bonne Chanson,* écrite pour voix de femme, perd infiniment à être chantée par un homme ; l'*Horizon chimérique* ne convient nullement aux voix de femmes. Il y faut de toute nécessité le timbre d'une voix mâle. Ces dames ont bien assez de mélodies à chanter dans les abondants recueils du Maître Fauré. Qu'elles laissent leur part aux hommes : chacun son affaire.

Fauré avait certes de mauvais moments : « Je sens, disait-il une fois, que je serai toujours malheureux, toujours insatisfait et que je n'aurai donné de bonheur à personne, ce qui est humain par-dessus tout. » Parole bien amère, mais qui ne traduit sans doute pas un état d'âme constant. Elle fut probablement prononcée dans un jour de détresse un peu exceptionnel. Ces durs retours sur soi-même témoignent tout au moins d'une âme assez grave. Ce ne fut point, nous le disions, un homme si léger, – trop faible, oui, peut-être et qui ne savait pas résister à ceux qu'il aimait, qui n'avait pas de « courage contre l'affection » : c'est ainsi qu'il put faire du mal parfois, – « du mal qu'il regretta ».

Sa vieillesse fut, en somme, malheureuse ; et le merveilleux, c'est qu'il ait supporté si patiemment son infortune. Infortune multiple ! Car, outre qu'il était sourd, la plus affreuse des infirmités pour un musicien, il était pauvre et vivait, sinon dans le besoin, au moins dans la gêne.

Ce fut une grande joie pour lui que cet hommage qui lui fut rendu en Sorbonne dans cet inoubliable festival auquel participèrent, sous la présidence du chef de l'État, les plus illustres artistes français (20 juin 1922). C'était tout de même un spectacle poignant que celui de cet homme qui assistait à un concert de

ses œuvres dont il ne percevait pas un seul son. Il regardait devant lui, pensif et, malgré tout, satisfait et reconnaissant.

Tous les étés, de dévoués amis, M. et Mme F. Maillot, le recueillaient dans leur vaste et paisible maison de campagne d'Annecy-le-Vieux qui domine la vallée. Devant un admirable paysage, dans une confortable demeure, entouré de calme et de silence, Fauré était merveilleusement installé pour composer. C'est là qu'il écrivit la plupart de ses derniers ouvrages. C'est là que, sentant sa fin prochaine, il dicta ses dernières volontés : « On trouvera les deux premiers morceaux de mon *Quatuor* sur ma table à écrire à Paris. Le troisième morceau est ici. Je désire que l'on demande à Roger Ducasse d'indiquer les mouvements, nuances et autres indications que je n'ai pas eu le temps d'écrire. Il est très habitué à ma musique et saura s'y reconnaître mieux que personne. Ceci fait, je désire que le *Quatuor* ne soit publié et joué qu'après avoir été essayé devant le petit groupe d'amis qui ont toujours entendu mes œuvres les premiers : Dukas, Poujaud, Lalo, Bellaigue, Lallemand, etc. J'ai confiance en leur jugement, et c'est à eux que je confie le soin de décider si ce *Quatuor* doit être édité ou détruit. » Quelle modestie encore !

Bientôt après, le lundi 3 novembre 1924, Fauré s'en allait, après une longue vie remplie de quelques plaisirs, de quelques joies et plus encore de douleurs, mais illuminée du rayonnement de nombreux et si doux chefs-d'œuvre.

*

On a fait un grand effort, ces dernières années, pour étendre le renom du compositeur de *Pénélope,* pour lui amener de nouveaux admirateurs, pour obtenir à son génie exceptionnel la gloire qui lui est due. Il s'est constitué, en 1938, une société des *Amis de Gabriel Fauré*. Tout de suite, cette société organisa, à la salle Pleyel, un concert qui réunissait sur l'affiche les noms les plus illustres parmi les interprètes du Maître. Il n'y avait pas moyen de résister à l'appel de tant de célébrités. La salle Pleyel

fut remplie d'un public enthousiaste. Ce fut une très émouvante soirée.

Ce succès considérable ne doit pas faire illusion. La tâche est ardue d'amener le grand public à une musique aussi secrète, aussi modeste, aussi confidentielle que celle de Gabriel Fauré. Exceptons peut-être quelques rares ouvrages, tel le *Requiem*, qui parlent directement à tous un langage immédiatement pénétrant.

Mais les pièces de piano, les mélodies, la musique de chambre et même cette admirable *Pénélope,* comme tout cela reste loin de la foule, de cette foule surtout sensible aux grands éclats des effets appuyés ! On n'expliquera jamais assez aux auditeurs des concerts fauréens ce qu'ils doivent chercher dans un art qui semble vouloir se dérober aux oreilles incultes. C'est pourquoi il est utile de répandre dans le public la connaissance des livres où il trouvera le commentaire fidèle de la véritable pensée, des véritables intentions du Maître. On citera ici l'admirable chapitre du livre d'Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui,* l'ouvrage lumineux de Charles Kœchlin et celui pieusement filial de M. Fauré-Frémiet (déjà nommé), l'étude pénétrante de Joseph de Marliave. Il est paru, en outre, plus récemment un livre intitulé *Gabriel Fauré et ses mélodies,* par Vladimir Jankélévitch, dont on ne peut que recommander la lecture à tous les aspirants fauréens.

Vladimir Jankélévitch montre à merveille comment, malgré l'apparence, l'évolution de Gabriel Fauré est sans angle et sans détour. « Fauré est tout de suite lui-même. » Tout de suite il parle « tout bas » pour des auditeurs avertis, pour des connaisseurs, pour des raffinés, qui comprennent à demi-mot et n'ont pas besoin de grands cris ni de grands gestes pour être touchés, séduits ou émus. Il parle une langue qui est pure musique, qui ne se soucie guère de décrire, de peindre, qui ne s'attache guère à évoquer les objets extérieurs : il se contente d'y faire allusion par de lointaines analogies. Sa musique est avant

tout de la musique qui veut être écoutée pour elle-même et qui n'en suscitera pas moins, par des ressorts cachés, l'image de mystérieux décors, de décors de rêve, de décors presque tout spirituels, pourrait-on dire, tellement ils ont peu de lien avec la réalité. Et s'il traduit des sentiments, c'est dans une langue qui veut d'abord être appréciée pour sa beauté intrinsèquement musicale. Il y a, en effet, une émotion qui se dégage de la pure musique en dehors de ce qu'elle peut exprimer.

Cette musique de Fauré, c'est un perpétuel tour de magicien, un tour de passe-passe. Son ironie s'amuse sans cesse à ces « fausses modulations », à ces modulations « circulaires » qui « égarent les lourdauds ». On part d'un ton, les accords modulants s'enchaînent, on se demande où l'on va, on croit s'éloigner beaucoup et l'on s'aperçoit en fin de compte qu'on n'a point bougé et qu'on se trouve de nouveau précisément d'où l'on vient. Harmonie délicieusement fuyante, qui se moque, et qui nous trouble de sa charmante indécision. Formons-nous à ces jeux exquis. Vladimir Jankélévitch nous y invite et nous y prépare.

Je n'adresserai qu'un reproche à Vladimir Jankélévitch. Mais en est-ce un ? Je lui pardonnerais bien volontiers son adoration un peu partiale pour Fauré, pour son dieu. C'est ainsi que, comparant Debussy et Fauré, il sacrifie à ce dernier l'auteur de *Pelléas*. Pourquoi ? Parce qu'il estime Fauré plus concentré, plus intérieur, plus purement musicien. Fauré se passe de la richesse, de la variété, de l'abondante humanité qu'on rencontre chez Debussy. Il se contente de peu, mais ce peu est d'un prix infini. « Debussy, plus cultivé sans doute, vibre follement à tous les souffles de la poésie, de la peinture et de la musique ; les cinq sens à l'affût, il guette les moindres bruits du siècle, devance les snobismes, s'éparpille infiniment pour capter tous les tressaillements de la terre et des hommes. » Toute la nature, toute la vie, on les trouve chez Debussy. La musique suffit à Fauré. Vladimir Jankélévitch n'aime point qu'on mélange la musique et la vie. La musique est, pour lui, en dehors et au-

dessus de la vie : « Il n'y a pas besoin d'être musicien, écrit-il, pour aimer Beethoven, et même, tout compte fait, il est préférable de ne l'être point, tant cet art est impur, encombré d'humanité, de sociologie et de métaphysique, tant il est de plain-pied avec la vie. » Et au contraire : « Il n'y a que les natures musiciennes pour goûter parfaitement ce langage exquis et savoureux qui est celui de *Pénélope.* »

Ne soyons pas exclusifs. Prenons chaque plaisir à son temps et à son rang. Continuons d'être émus par Debussy, continuons d'admirer un art tout chargé d'humanité comme celui de Beethoven, mais aimons, pour sa délicatesse infinie, Fauré, le plus significatif représentant, avec Mozart, de la musique pure[1].

*

Fauré et d'Indy furent liés d'amitié, et à ce point que l'on contait que c'était Vincent d'Indy[2] qui avait orchestré *Pénélope.* Nous ne le croyons point. Mais qu'on ait pu lui attribuer cette paternité est un fait caractéristique qui ne se serait point produit si l'on n'avait pas su les deux compositeurs très étroitement unis l'un à l'autre depuis leur première jeunesse.

Pourtant, point d'hommes, point d'artistes plus divers. L'un toute douceur, toute caresse, toute séduction, d'un carac-

---

[1] On ne saurait prononcer le nom de Fauré sans songer immédiatement à son interprète la plus qualifiée, à la merveilleuse pianiste Marguerite Long, dont le jeu sobre, souple, discret, mais d'une suprême élégance et d'un sentiment subtil et pénétrant, s'associe par des affinités étroites, aux vertus propres de l'art fauréen. Marguerite Long a tout fait pour répandre dans le public français la connaissance et le goût des œuvres de Fauré, comme aussi de celles de Debussy et des plus marquants compositeurs de notre jeune École.

[2] Ou Paul Dukas.

tère plutôt faible. L'autre, rude, escarpé, impétueux, homme de foi et de volonté.

Nul compositeur ne fut plus discuté que VINCENT D'INDY. Ses opinions religieuses, ses opinions politiques, ses doctrines artistiques, son attitude souvent agressive, tout en lui était matière à controverse. On l'accusait volontiers d'étroitesse d'esprit et d'avoir fondé une école de musique, la *Schola Cantorum,* où l'on enseignait la composition selon des méthodes entièrement stériles. On l'accusait d'écrire lui-même une musique sans émotion et sans vie, une musique d'ennui. Il n'avait que des partisans enthousiastes ou des ennemis acharnés.

Tout en faisant leur part aux défauts indéniables du caractère, aux intransigeances regrettables des doctrines de Vincent d'Indy et à l'inégalité de ses ouvrages, j'ai toujours trouvé ses ennemis bien injustes à son égard.

Je ne puis oublier ma dette de reconnaissance envers lui.

Je me vois arrivant à Paris du fond d'une province. On n'avait pas encore représenté *Pelléas*. Toute la vie musicale parisienne me paraissait s'être réfugiée à la *Schola Cantorum*. Là, là seulement, j'entendais autre chose que les symphonies de Beethoven et les drames wagnériens. Avec quelle joie, avec quelle avidité je découvrais Roland de Lassus et Costeley, Carissimi et Schütz, Monteverdi, Lully, Rameau, Haendel et Bach. L'*Orfeo* de Monteverdi, notamment, fut une de ces révélations dont on reste touché pour la fin de ses jours. Et je me rappelle toute une salle frémissant d'émotion et d'admiration, stupéfaite de tant de beauté et d'une beauté si proche, si vivante, si peu « d'ordre archéologique ! »[3]

---

[3] Depuis d'Indy, on ne sait plus conduire l'*Orfeo* de Monteverdi. Je ne sais pourquoi, en présence de cette vieille musique (1607), la plupart des chefs d'orchestre, comme la plupart des chanteurs, se croient obligés

L'homme qui nous donnait tout cela, qui renouvelait pour nous le monde des sons, c'était Vincent d'Indy. On a dit que la *Schola* tenait ses fenêtres fermées sur la rue. Peut-être, mais elle ouvrait largement ses portes à un radieux passé.

Et elle ne nous apportait pas que la connaissance d'un passé ignoré. Elle était pour nous le présent, l'un des plus riches présents que la France ait jamais possédés, avec Duparc, Chausson, d'Indy, Lekeu, Magnard, Bordes et tant d'autres. Dukas et Fauré, les seuls grands musiciens étrangers à cette école étaient les amis de d'Indy. Le nom de d'Indy résumait pour nous tout un splendide mouvement dont nous suivions passionnément le développement. Quand Debussy sortira de l'ombre, c'est encore à la *Schola* que nous lui entendrons accompagner inoubliablement, à Bréval, les *Chansons de Bilitis.* Et l'on y chantait aussi les mélodies de Fauré.

Un soir, Blanche Selva entre sur l'estrade au bras d'Ysaye, couple majestueux, suivi du quatuor Parent, qui nous donnent une splendide exécution du *Sextuor* de Chausson.

à un respect qui, sous prétexte de style archaïque, ralentit et refroidit terriblement l'exécution. Cette musique doit être interprétée, comme elle fut conçue, jeune, fraîche, pleine de vie, de mouvement, de douleur aussi, mais d'une douleur qui ne se fige pas dans la majesté des conventions académiques. C'est ainsi que la voulait d'Indy, et je ne connais aujourd'hui que le baryton Pierre Bernac qui la comprenne de même. Il interprète notamment l'air final : « Ô ma lyre... » d'une façon qui me ravit. Il chante la radieuse, la triomphante mélodie dans un mouvement très allant, un mouvement de marche, bien éloigné de celui que l'on prend d'ordinaire, des plus languissants et qui défigure cette page mémorable. Bernac dit le dernier couplet (l'air est à trois couplets), en retenant un peu le mouvement, et dans une intention douce et tendre pleine d'émotion très nuancée qui s'accorde parfaitement avec le sens des paroles. De tels artistes sont rares.

Ces lointaines années renaissent dans ma mémoire et tout un flot de jeunesse remonte en même temps dans mon cœur.

Je revois d'Indy, tout droit en sa longue taille, avec sa redingote boutonnée, d'une étoffe unie, sobre, sévère, et sa petite cravate noire qui lui barrait la gorge, sous le col, d'un petit trait si net. Ce n'était pas un effet cherché, mais l'expression d'une simplicité : il avait réduit une fois pour toutes sa tenue à la correction la plus sommaire et s'épargnait tout vain souci d'élégance.

Élégant, il l'était cependant naturellement avec son corps souple et sa belle tête au front puissant, aux yeux profonds, au regard pénétrant, aux cheveux fièrement rejetés en deux masses noires sur les côtés.

C'était « un homme », c'était la plus grande force agissante d'alors. Un homme d'action. Il associait étroitement la religion à la musique, et on lui opposait la théorie de « l'art pour l'art ». La lutte entre les deux partis devenait de plus en plus ardente à mesure que la réputation de Debussy grandissait et que son *Pelléas* faisait plus d'adeptes.

Les partis engendrent une politique, des batailles, des ruses de guerre et des diplomaties ; et il est toute une politique musicale dont les effets peuvent être parfois déplorables, surtout quand cette politique proprement musicale se joint aux préoccupations de l'autre, de la grande politique, de la politique sociale. Ce fut le cas pour d'Indy comme pour ses adversaires.

Le pire est quand la politique retentit dans la composition même. Pour ma part, je regrette profondément que Vincent d'Indy ait mêlé à une œuvre comme la *Légende de saint Christophe* les controverses de la place publique. Là il descend trop bas dans la polémique. Que l'œuvre d'art soit une œuvre de foi, rien de mieux ; qu'elle exprime cette foi avec toute la fermeté et la ferveur possibles, on n'y voit nul inconvénient. Mais qu'elle rejette tous les débats de pure doctrine et les personnalités ! Ce

qui n’empêche *Saint Christophe* de renfermer des pages magnifiques, comme nous le verrons tout à l’heure.

Et puis il faut penser au reste de l’œuvre où d’Indy laisse de côté des disputes trop particulières. D’Indy ne fut pas qu’un doctrinaire, il fut aussi un grand artiste, même quand il écrivit des ouvrages comme *Fervaal* et *l’Étranger,* où l’on sent encore le combattant qui tient à imposer ses idées et sa foi, mais surtout quand il composa *Wallenstein,* le *Poème des Montagnes,* la *Symphonie cévenole,* le 2e *Quatuor,* la *Sonate de violon* et la *Sonate de piano*. Là il ne prêche plus, il ne cherche personne à convertir ; il ne nous offre que de la beauté toute pure. Et ce que ses ennemis se refusèrent longtemps, – se refusent encore aujourd’hui – à constater dans de tels ouvrages, c’est l’émotion qui s’en dégage et la poésie dont ils sont tout parfumés. Poésie de ses montagnes de l’Ardèche, poésie des pins odorants au soleil et des vastes landes parsemées de bruyères, poésie des vastes horizons au delà du Rhône jusqu’aux sommets lointains des Alpes neigeuses. Qui donc peut écouter sincèrement le début de la *Symphonie sur un thème montagnard* sans tressaillir à ce pressant appel de la nature ? Et quelle symphonie l’École française a-t-elle produite qui soit supérieure ou peut-être même égale à celle-là ? C’est un des plus beaux chefs-d’œuvre de la musique de France et, à côté, l’on peut citer *Jour d’été à la Montagne,* de la même veine savoureuse.

Et puis, comme d’Indy enseignait aux musiciens le respect de leur art et la loi du travail ! Il donnait l’exemple. Toujours à la tâche, infatigable, ne se laissant abattre par aucune circonstance défavorable.

« Surtout, écrivait-il à Mme Marguerite-Marie de Fraguier, qui a publié sur lui un livre de bien jolis souvenirs, surtout ne soyez plus *désorientée ;* il ne faut jamais l’être. Il s’agit d’accepter la vie comme elle vient et de ne pas vouloir la faire comme on voudrait qu’elle fût. Et dans n’importe quelle situa-

tion, même la plus fâcheuse, soyez certaine qu'il y a moyen de travailler… »

Et encore : « Les peines morales sont presque toujours un grand stimulant au travail… Quant aux *impedimenta* physiques dont vous me parlez, laissez-moi vous dire que ce sont un peu des enfantillages… Personnellement, mes années de meilleure et plus abondante production ont été celles où je travaillais entouré de mes trois enfants en bas âge, qui riaient, pleuraient, se querellaient en bas de mon piano. »

Le travail, le travail contre vents et marées, voilà la grande loi qu'affirmait d'abord Vincent d'Indy. Et il n'hésitait pas à demander à ses élèves « vingt minutes d'attention réfléchie sur une seule mesure » dans un devoir de contrepoint.

Le travail, qui ne supplée point à l'inspiration, mais qui est la condition sans laquelle l'œuvre d'art ne se parfait point et le sentiment intérieur ne se traduit pas en formes parlantes. « L'expression, voilà le but. » L'expression ! Le mot qu'il avait sans cesse sur les lèvres et dont il cherchait à fixer les moyens efficaces.

Homme de volonté, de foi par-dessus tout. De foi très arrêtée dans ses éléments doctrinaux. Foi qu'on peut admirer même si on ne la partage pas. Foi en son Dieu, mais aussi en son art et en son œuvre.

Homme de foi, mais en même temps de rêve, et dont on ne peut comprendre la nature contrastée qu'en évoquant avec quelque précision l'image de son pays d'origine.

Rude contrée que ces montagnes du Vivarais. Rudes gens aussi que les paysans qui l'habitent. Toujours méfiants et prêts à la lutte, « ces hommes dont les ancêtres huguenots et catholiques se sont entretués pour défendre leurs idées ». Ils sont demeurés tenaces, menaçants. Leurs cimetières se côtoient sans se mêler. « Certains villages sont restés tout entiers protes-

tants ; et les catholiques voisins y ont gagné des convictions d'autant plus solides que sans cesse ils combattent sous leur drapeau pour les défendre. »

Autrefois, en 1907, il fallait cinq heures de diligence pour monter de la gare de Valence aux Faugs. La maison de d'Indy, en granit, un peu dans le style des châteaux Louis XIII, occupe le point culminant d'un vaste point de vue qui s'étend du Rhône aux Cévennes. Tous les matins, de son cabinet de travail, d'Indy assistait au lever du soleil : « Il paraît *là,* montrait-il, derrière cette montagne que vous voyez en face. »

La nature fut toujours pour d'Indy le grand refuge et l'inspiratrice.

Dans sa jeunesse, que de voyages à pied, sac au dos, à travers la France ou l'Italie ! Il logeait n'importe où, dans les auberges, dans les granges, et, s'il était reçu parfois chez des particuliers, il reconnaissait l'hospitalité qu'on lui offrait en se mettant au piano et en faisant danser.

Avant d'être marié, il habitait une autre maison que les Faugs, peu éloignée, Chabret, le berceau de la famille d'Indy. C'est là qu'il écrivit le *Poème des Montagnes.* La maison de Chabret, abritée par une forêt de hêtres, est voisine de belles prairies où paissent des « bestiaux blancs gardés par de joyeux enfants ». Tout près, le village de Boffres, où quelquefois d'Indy, réunissant quelques amis, faisait chanter à l'église du Palestrina...

C'est ce cadre, abrupt, sévère – sévère et doux – qu'il faut imaginer si l'on veut pénétrer jusqu'au fond l'âme même de d'Indy et la signification de son œuvre.

Œuvre puissante et généreuse, mais parfois d'un abord un peu décourageant avec ses thèmes aux arêtes vives, ses constructions étranges, son ton austère.

Il y faut découvrir un cœur passionné malgré la rude discipline qu'il s'impose, et ne point s'étonner des élans impérieux d'un romantisme dont la mode d'aujourd'hui se trouve fort éloignée.

Il faut monter très haut, dans une contrée sauvage, pour atteindre les sommets d'où l'art de Vincent d'Indy rayonne. Mais quel vaste point de vue il nous découvre et quel air pur on y respire !

*

À la fin de la guerre de 1914, la vie de Vincent d'Indy et son art se modifièrent quelque peu. Alors le Maître faisait d'assez longs séjours, pendant les moments de liberté que lui laissait la *Schola,* dans le Midi, à Agay, sur les bords de la Méditerranée.

Il vécut là une existence nouvelle, il découvrit un ciel plus clair, une nature plus aimable. Il oubliait les rudesses de la nature cévenole, il s'ouvrait à des impressions plus douces et d'autre part, qu'il le voulût ou non, il subissait l'influence du mouvement musical des jeunes.

Ses dernières œuvres, *De Bello Gallico* (3e *Symphonie,* 1918), le *Poème des Rivages* (1918-1921) pour orchestre, *Thème varié, fugue et chanson* pour piano (1925), la *Sonate en ré* pour violoncelle et piano, le *Concert* pour flûte, piano, violoncelle et cordes (1926), le 2e *Trio* en *sol* pour piano, violon et violoncelle, les *Contes de fées* (1927) semblent marquer un retour aux formes de la sonate préclassique, celle de Corelli ou de Scarlatti, et s'inspirent aussi de l'exemple de Rameau. Elles s'attachent souvent plus à plaire qu'à émouvoir. Moins de romantisme, le souci de faire court, mais sans rien oublier des exigences architecturales. Une remarquable fraîcheur, une étonnante jeunesse et toute la force et la richesse de la pensée subsistent.

Durant cette dernière période, deux œuvres pour le théâtre : la *Légende de saint Christophe* (1928) et le *Rêve de Cinyras* (1927).

La *Légende de saint Christophe* fut donnée à l'Opéra avec une distribution exceptionnellement remarquable : Germaine Lubin, Franz, Rouard, Huberty.

Vincent d'Indy écrit lui-même les poèmes de ses opéras. Il a tiré la *Légende de saint Christophe* de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Cette légende il la fait conter, comme les *Passions* de Bach, par un « historien » qui paraît sur le proscenium avant chaque acte, le rideau baissé derrière lui. Le rideau se lève ensuite, et du récit on passe à l'action. Ces pages en style de narration sont, en général, d'une grande beauté, d'une simplicité noble et émouvante.

Et voici la légende :

Le géant Auférus a juré de servir le plus puissant des dieux. Il sert d'abord la Reine de Volupté, puis le Roi de l'Or, enfin le Prince du Mal, Sathanaël. Mais devant la Croix et l'ombre de la Cathédrale, le Prince du Mal est obligé de courber la tête. Il n'est donc point le plus puissant des dieux. Auférus le quitte pour chercher le Maître des Maîtres que Sathanaël lui avoue être « le Roi du Ciel ».

En quête de ce Roi du Ciel, Auférus interroge les monarques, les guerriers, le pape lui-même. Tous lui répondent : « Je ne suis pas le Roi du Ciel. » Il s'adresse enfin à un vieil ermite qui lui révèle les vertus chrétiennes comme le seul chemin de la découverte après laquelle il aspire de toute son âme. Auférus s'emploie humblement comme passeur au bord d'un torrent furieux. Et voici qu'un enfant se présente pour franchir le torrent. Il le prend sur son épaule. L'enfant est lourd comme le monde. Il se fait connaître : c'est l'Enfant Jésus et il baptise Auférus, qui s'appellera désormais Christophore.

Maintenant Christophe est persécuté. Le Roi de l'Or reparaît pour le juger et le Prince du Mal pour le faire périr en état de péché. La Reine de Volupté ira le tenter dans le cachot où on vient de le jeter. Christophe la convertit. Elle sera baptisée du sang du martyr et convertira le peuple autour d'elle par la grâce de ses propres vertus.

Vincent d'Indy a eu l'art de donner à la vieille légende un intérêt dramatique soutenu. Le récit de « l'historien » lui permet très heureusement de passer rapidement sur tel épisode qu'il valait mieux raconter sans le mettre en scène, qui aurait alourdi le drame ou aurait peu prêté au commentaire musical. En fait, le public de 1921 ne cessait d'être pris par cette curiosité passionnée de « ce qui allait arriver » sans laquelle il n'y a pas de théâtre vivant.

L'œuvre est vivante en effet, et, bien qu'écrite par un symphoniste, elle est en même temps d'un homme de théâtre.

Vincent d'Indy n'avait jamais écrit une œuvre ni aussi riche, ni aussi parfaite. Jamais il n'avait réalisé plus bel équilibre dans la composition d'ensemble d'un ouvrage scénique. Les huit tableaux des trois actes forment une série de « morceaux » admirablement construits chacun pour sa part et dont la liaison compose un vaste monument de la plus lumineuse harmonie.

Chaque tableau est court. L'auteur n'abuse point de notre patience, ni des ressources inépuisables de son art. Il a serré le développement et concentré l'expression. Il ne pouvait être plus sobre. Et ce langage concis, ramassé, d'un accent incisif et pressant, ne cesse de traduire l'émotion la plus vive et la plus pénétrante.

Les deux points culminants de l'œuvre sont, d'une part, cette symphonie qui sert de prélude au 3e acte sous le titre de la *Queste de Dieu* et qui résume en quelques traits vigoureux l'ascension passionnée d'Auférus vers la Vérité, et d'autre part la

scène où, dans le cachot, Auférus, résistant aux séductions de la Dame de Volupté, lui communique sa foi. L'illumination soudaine de la future chrétienne est rendue dans une page maîtresse qui est un merveilleux trait de génie.

Voilà « une œuvre », et qu'on voudrait revoir à la scène.

Après cela, et après tout ce qu'il avait jusque-là composé, on put s'étonner que Vincent d'Indy fît représenter sur un théâtre d'amateurs, la *Petite Scène* (1927), une « comédie musicale », en réalité une véritable opérette, le *Rêve de Cinyras,* sur un poème de Xavier de Courville, et qu'il ait réussi à y apporter tant de légèreté, d'esprit, de souplesse et de gaîté. On ne pouvait mieux faire.

Jusqu'à la dernière heure, Vincent d'Indy non seulement demeura robuste et ardent, mais il conserva la fraîcheur et la vivacité d'imagination de la jeunesse.

Il s'éteignit dans sa 81e année sans avoir cessé de produire (2 décembre 1931).

*

Des trois amis, qui furent trois grands maîtres, et qui disparurent tous trois après 1918, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy et PAUL DUKAS, le troisième est celui dont nous avons le moins à dire, d'abord parce que c'était un homme secret et qui ne se laissait pas facilement pénétrer. Même avec l'aide de son grand admirateur et fervent biographe, Gustave Samazeuilh, nous ne savons pas grand'chose de sa vie.

Nous pourrions faire l'histoire de ses travaux et de ses œuvres. Mais ils ne sont point nombreux. Paul Dukas a fort peu produit. Il ne se croyait jamais suffisamment préparé à ses tâches par ses études et ses réflexions antérieures. Il passait de longues périodes de sa vie dans un silence d'ailleurs fécond et un fructueux recueillement. Mais le fruit en était long à mûrir. L'œuvre restait longtemps sur le métier. Extraordinairement

soucieux de perfection, Dukas ne se jugeait jamais satisfait de lui-même et de ce qu'il avait produit. Le compte est vite fait de ce qu'il consentit à faire connaître au public : l'*Ouverture pour le roi Lear* (1888), la *Symphonie en ut majeur* (1896), l'*Apprenti sorcier* (1897), d'après la ballade de Gœthe, qui par son étourdissant succès, le fit connaître dans le monde entier, la *Sonate de piano* (1900), les *Variations*, également pour piano, *sur un thème de Rameau* (1903), une des plus hautes manifestations de la pensée du compositeur, où se révèle le plus évidemment la parenté de son art avec celui de Beethoven, du Beethoven des dernières sonates et des derniers quatuors : même solidité et même hardiesse dans l'architecture, même sereine poésie du détachement et de la résignation, – de la tendresse aussi, de la tendresse très pure, exempte de sensualité, – sombres angoisses parfois suivies d'allégresse éclatante. Mais ne nous arrêterons-nous pas quelques instants à ce chef-d'œuvre, *Ariane et Barbe-Bleue* (Opéra-comique, 10 mai 1907) qui, passé au répertoire de l'Opéra, demeure un des ouvrages les plus marquants de notre théâtre musical ?

Barbe-Bleue n'a pas fait périr ses femmes successives, comme on le croit. Il les a enfermées dans un souterrain sans lumière et sans liberté. Et il a épousé Ariane, qui arrive dans le château tristement fameux pleine de curiosité, comme celles qui l'y ont précédée. Elle veut savoir le secret du maître. Elle aussi, elle ouvrira la porte défendue avec la petite clef d'or tentatrice. Mais c'est dans une intention différente : « D'abord, dit-elle, il faut désobéir. C'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et qu'il ne s'explique pas. » Elle ne juge pas commettre une faute et ne redoute point les conséquences de son audace. Elle ne craint pas Barbe-Bleue. Elle le brave. Les paysans du voisinage le lui livrent garrotté, le livrent à la vengeance de ses victimes. Mais Ariane défait les liens de Barbe-Bleue et demeure à sa merci, sûre de sa beauté et du triomphant effet de sa calme volonté. Barbe-Bleue reste interdit. Ariane alors prononce ce simple mot : « Adieu ! » et dépose un baiser sur le front de celui qu'elle va quitter pour toujours. Barbe-Bleue fait un mouvement

pour la retenir. C'est en vain. Suivie de sa nourrice, Ariane se dirige vers de nouveaux destins, tandis que les autres femmes, délivrées par Ariane, qui leur a montré la beauté de la vie libre dans la lumière, entourent le maître blessé qu'elles ne veulent point abandonner, non plus que leur monotone servitude.

Maeterlinck offrait à Paul Dukas un beau poème, le poème de la délivrance, un poème plein de pensée, plein de sous-entendus symboliques, de fécondes réticences, à dessein un peu vague dans quelques-unes de ses indications, pour mieux laisser sa part à la méditation, – riche d'humanité dans son fond un peu obscur.

L'essentiel n'est pas dit.

À nous de le deviner.

À la musique de l'exprimer, pour nous y aider.

En 1910, Paul Dukas écrivit quelques pages pour servir de commentaire à la signification poétique et musicale du personnage d'Ariane. Il débutait ainsi : « Personne ne veut être *délivré.* La délivrance coûte cher parce qu'elle est *l'inconnu* et que l'homme (et la femme) préférera toujours un esclavage « familier » à cette incertitude redoutable qui fait tout le poids du « fardeau de la liberté ». Et puis, la vérité est qu'on ne peut délivrer personne : *il vaut mieux se délivrer soi-même.* Non seulement cela vaut mieux, mais *il n'y a que cela de possible.* » Et tout le drame d'*Ariane* est là : elle délivre des femmes qui ne veulent pas être délivrées. Elle s'aperçoit enfin de son erreur, elle comprend qu'elle est seule à mettre sa liberté au-dessus de son amour. Cas exceptionnel, cas unique qui rend justement impraticable l'amour, la plus étroite des servitudes. Vivre libre, idéal qui met l'homme en dehors de la société, en dehors de ses semblables, en dehors de son propre bonheur. Mais où va donc Ariane après son inutile effort ?...

*

Après *Ariane,* Paul Dukas a encore composé une très belle œuvre, la *Péri,* ballet créé en avril 1912 au Châtelet aux Concerts de danse de la Trouhanowa.

Mais depuis la « grande guerre » jusqu'à sa mort survenue presque subitement en 1935, on regrette qu'il n'ait plus rien donné au public, – ou si peu : une seule pièce pour piano, l'émouvante *Plainte au loin du Faune,* composée pour la *Revue musicale,* en hommage à la mémoire de Claude Debussy.

Son art est d'un savant architecte dont les procédés de construction ressemblent parfois, nous l'avons dit, à ceux du Beethoven de la dernière manière. Ajoutons que cet art est d'une richesse somptueuse. Il emplit nos oreilles de savoureuses satisfactions que n'a jamais recherchées l'auteur de la *Messe en ré* et de la *IX*e *Symphonie,* et c'est en quoi il en diffère bien plus qu'il ne lui ressemble par certains côtés. La sensualité (harmonique et orchestrale) est une des plus saillantes caractéristiques du tempérament de Paul Dukas. Et cette sensualité s'allie en un singulier mélange à la haute intellectualité de ses ambitions architecturales et à son penchant si curieusement méditatif.

On a reproché à Paul Dukas de manquer d'abandon, de tendresse. Reproche très exagéré et qui n'atteint pas en particulier certaines pages si touchantes des *Variations sur le thème de Rameau,* auxquelles nous avons déjà fait allusion.

En tout cas, Paul Dukas possède, comme aucun autre, la force, l'éclat qui va souvent jusqu'à la splendeur éblouissante.

Il excelle à exprimer la noblesse de l'effort, la beauté morale de l'audace réfléchie, de la témérité victorieuse, de l'héroïsme. Il traduit avec autant de bonheur « la beauté physique de la lumière » et, par opposition, le « mystère tragique des ombres ».

Ses dons expressifs ont d'autant plus de valeur qu'ils se révèlent dans une forme absolument parfaite.

Entre le romantisme de Vincent d'Indy et l'impressionnisme de Claude Debussy, – ses deux amis très chers, – Paul Dukas représente la tradition classique dans ce qu'elle a de plus noble, de plus fier et en même temps de plus vivant et de plus ouvert à tous les enrichissements progressifs du devenir musical.

*

Paul Dukas ne « s'abandonnait » pas souvent dans sa musique. Mais l'homme s'abandonnait volontiers dans l'amitié : il fut le plus sûr, le plus délicat, le plus affectueux des amis. Robert Brussel nous l'affirma, lui qui fut son ami pendant quarante années.

Cette sensibilité, elle se manifeste dans des œuvres où il faut la chercher sous une enveloppe parfois brillante, parfois sévère ; mais elle n'échappe pas à qui est vraiment sensible lui-même.

Cette sensibilité, c'est ce qui lui inspire ses plus belles pages, et lui-même était le premier à s'en rendre compte. Il le disait bien : « Il faut savoir beaucoup et faire de la musique avec ce qu'on ne sait pas. » C'est l'inconscient qui dicte les chefs-d'œuvre.

Il était extrêmement difficile pour lui-même. Il avait un sens critique impitoyable qui s'exerçait plus sévèrement sur ses propres ouvrages que sur ceux des autres. C'est ainsi qu'il fut amené à mettre de côté, à renoncer à publier, à brûler des œuvres dont il a fait entendre à ses amis des fragments que ceux-ci avaient trouvés très beaux. Une 2e *Symphonie,* une *Sonate* piano et violon, une partition pour accompagner la traduction de la *Tempête* de Shakespeare, un drame musical, *le Nouveau Monde,* un poème chorégraphique, *le Sang de Méduse,* un morceau d'orchestre destiné à Koussewitzky, un ballet pour l'Opéra, un poème symphonique, *le Fil de la Parque,* ont ainsi disparu.

Paul Dukas n'était pas seulement un grand musicien. C'était aussi un esprit très cultivé et d'une érudition extrêmement étendue. Sa bibliothèque témoignait de la variété de ses goûts. On y trouvait *Dominique* à côté des Balzac et des Flaubert, quelques Russes, peu d'historiens, sauf Michelet, mais des poètes en renom et des philosophes, des contes et des légendes de tous les pays. On y trouvait, Villon, Charles d'Orléans, Ronsard, du Bellay, Verlaine, Rimbaud, à côté de Gœthe et de Dante. Spinoza voisinait avec Nietzsche. On y trouvait Heine, Keats, Shelley, Rémy de Gourmont, Kipling, Conrad, Sainte-Beuve, Rabelais, Chateaubriand, Épictète, Pascal, Marc-Aurèle, Renan, Emerson, Hugo, Mallarmé, Jules Laforgue, Maeterlinck et bien d'autres.

Telle fut la diversité de ses goûts. Il lui répugnait d'enchaîner sa pensée à un aspect limité de la réalité, de l'univers. Telle fut la mobilité de son esprit et de ses plaisirs intellectuels ou esthétiques.

Il aimait autant Mozart que Wagner.

Pour Mozart notamment il avait une admiration sans bornes. Ses grands finals lui paraissaient être « le sommet de la musique dramatique ». Mais il savait combien Mozart échappe à la foule et ce que la musique « a perdu à cesser de s'adresser à une élite » pour parler à la masse, « incapable de se complaire à l'émotion uniquement musicale ». Et maintenant il nous est difficile d'avoir pour Mozart l'oreille de ses contemporains. « Nous pouvons nous réfugier dans son œuvre comme dans un Éden oublié. Il ne semble pas que nous puissions nous y établir à demeure ;... le refuge est pourtant délicieux. On conçoit que, lassés des outrances et des excès de l'art d'à présent, choqués de ses éclats souvent cruels, de son apparat parfois grossier et de cette atmosphère de tremblement de terre qu'il fait flotter autour de lui, d'aucuns viennent y rêver et regretter... Mais que sert le regret ? Rien n'y fera : la musique ne saurait plus être un *langage en soi.* Nous traduisons, sans doute parce que nous ne sommes

plus assez musiciens et peut-être aussi parce que Wagner et d'autres ont passé. »

Il y a quarante-deux ans que Paul Dukas écrivait ces lignes. Il ne les aurait peut-être plus écrites aujourd'hui. Car il aurait dû tenir compte du « retour à Mozart » et de cette tendance que témoignent, depuis environ 1918, nos jeunes musiciens, et sous l'influence peut-être de Strawinsky, deuxième manière, d'écrire de la « musique pure ». Paul Dukas a trop vécu dans l'atmosphère des musiques franckiste et wagnérienne pour s'imaginer qu'on renoncerait jamais à faire de l'*expression* le but principal de l'art. Il songeait à tant d'inutiles « wagnéries » qu'on écrivait encore en France, au début du XXe siècle, et il avait bien raison de s'écrier alors : « La composition d'un trio comme celui du balcon, si justement admiré dans *Don Juan*, exige une souplesse de facture et un art des nuances, infiniment plus difficiles à rencontrer que l'habileté de combinaisons basées sur des leitmotive conventionnels. » (Ceci pour les « imitateurs » de Wagner.)

En même temps qu'un musicien Paul Dukas était un philosophe, un penseur. Autant que la richesse et la variété de ses facultés il faut en admirer le bel équilibre[4].

---

[4] À une matinée organisée au Châtelet par les Concerts Colonne à l'occasion du 80e anniversaire de Vincent d'Indy, je me souviens n'avoir rencontré, de tous ses confrères les compositeurs français, outre Gustave Samazeuilh, que Paul Dukas. Aucun critique non plus n'y parut. *Il n'y avait pas de* 1re *audition*. Et quel intérêt pouvions-nous trouver à considérer le Maître conduisant lui-même (magnifiquement !) son *Wallenstein* dont tous les mouvements sont aujourd'hui perdus, pris de travers, indignement bousculés ?

CHAPITRE II

LE JAZZ

Un beau jour, toute cette magnifique musique française faillit être balayée, balayée par le jazz. Un vent de tempête souffla du Sud, qui venait en tornade, qui venait des pays africains. Il avait, sur son chemin, touché d'abord aux côtes de l'Amérique, de la Louisiane. Il balayait toute l'Europe. Il apportait une musique nouvelle, une musique nègre. Était-ce vraiment une musique ? Mais oui, les nègres sont extrêmement musiciens, doués de naissance pour les musiques les plus complexes. Mais c'était un autre art, très différent de l'art européen. Celui de l'Europe est essentiellement composé pièce à pièce par l'intelligence, c'est un admirable artifice ; celui des nègres n'est pas moins complexe, mais il est plus naturel. L'instinct y joue un rôle prédominant, presque exclusif. L'art nègre faillit absorber l'art d'Europe : les jeunes ne jurèrent un moment que par lui. Mais l'art nègre ne réussit point tout de même à détruire nos savantes constructions. Il s'y intégra. Il les renouvela, et Strawinsky fut l'initiateur de cette extraordinaire rénovation où le sauvage et le civilisé se combinèrent en un curieux amalgame. C'est le civilisé qui eut, en somme, le dessus dans cette lutte inopinée de deux éléments contraires. L'intelligence, comme toujours, triompha.

Les nègres ont tous une violente passion pour la musique, – et pour la danse, – et d'abord pour cette musique rudimentaire qui n'est que du bruit rythmé. Le tambour fut leur premier instrument, et ils en fabriquaient une variété tout à fait extraordinaire. Mais, en même temps, ils voulurent échapper au pur bruit sans cependant quitter le domaine de la percussion, et ils créèrent cet instrument étrange, le *balafon,* qui se rapproche du

xylophone et annonce le banjo. Le son s'y dégage du bruit, mais sans l'abandonner complètement ; et c'est là une des caractéristiques essentielles de l'art nègre qu'il reste ainsi attaché à ses primitives conditions matérielles, physiologiques ou végétales. Il tient fortement par ses racines à la terre et ne tend point à s'en libérer pour devenir quelque chose d'aérien et d'impondérable.

André Cœuroy et André Schæffner nous disent, qu'en 1767, dans sa *Nouvelle histoire de l'Afrique française,* l'abbé Demanet notait : « C'est un usage constant chez les nègres de danser tous les jours, depuis la chute du soleil jusqu'à minuit, et avec tant de force que la terre en est souvent creusée. » Danse à gestes courts et bas. Une autre exploratrice, Lucie Cousturier, indique que leurs pieds restent toujours « rattachés au sol, leur clavier » ; ce sol « qu'ils frappent de très près, des pointes et du talon et des bords de la plante » ; ces pieds qui « semblent s'occuper au jeu de tam-tam, non à la danse ». Danser, pour eux, c'est taper sur un objet quelconque, sur la terre qui s'offre d'abord sous les pieds. Le jeu d'un instrument de percussion n'est que le prolongement naturel de la danse. Danser, c'est aussi souvent travailler, et l'on ne travaille qu'en dansant, au pays des noirs.

La danse a nécessairement un rythme ; et les nègres sont d'une ingéniosité merveilleuse à varier les leurs, notamment à user de la *syncope.* Richard Ligon, au XVIIe siècle, remarquait : « Ils changent leurs temps en tant de manières, et c'est un plaisir au curieux de les ouïr, et à mon égard c'estoit bien un bruit des plus étonnants que j'aye ouï de ma vie ; s'ils sçavoient aussi bien diversifier les tons comme ils font le temps, ils feroient des merveilles en musique. »

Le tambour, ou plutôt mille tambours de toutes sortes, aussi rudimentaires, aussi près de la nature que possible, fournirent aux nègres le moyen de taper en dansant, de taper leur danse et d'en varier à l'infini les rythmes.

Le principe du *balafon* réside dans la percussion de lames de bois alignées par ordre de longueurs et toutes disposées à claire-voie, – à l'origine une fosse recouverte de poutres sonores. (Ils dégagent le *son* de la matière sonore, mais aussi peu que possible.) L'instrument se complique par la suite de résonateurs spéciaux formés souvent d'une coque de fruit percée de deux trous, l'un juste au-dessous de la touche « pour recueillir et amplifier les ondes sonores », l'autre recouvert d'une membrane qui peut être faite de la peau du ventre d'une grosse araignée et qui vibre sous la poussée du son.

Le *balafon* passa d'Afrique en Amérique. Le xylophone dit « américain » en est probablement une transformation. Le *banjo* en procède également, et aussi le jeu si particulier du piano dans le jazz.

Ce qui fait le *banjo* si différent de tous les instruments à cordes pincées, c'est l'absence d'une caisse résonatrice en bois, c'est la présence de cette peau de tambour, qui enveloppe le son des cordes d'un bruit mat.

Le nègre n'a pas que des tambours et des balafons : il possède aussi des instruments à vent, et il est remarquable qu'il accuse sa préférence pour ceux qui produisent plus de bruit que de son. Il en est ainsi de ses trompettes d'ivoire, de ses flûtes de fer, de ses trompes géantes dont la facture nécessite l'abatage de grands arbres. Mais, dès qu'il les connut, nos « cuivres » enchantèrent le nègre, et il s'adapta tout de suite à ces instruments bruyants, ou plutôt il en adapta le jeu à son goût propre et à ses instincts. On sait notamment le parti extrêmement original que le nègre sut tirer du saxophone.

Mais voici qu'interviennent les influences européennes. Et justement le *jazz* est un produit bâtard, extrêmement savoureux, où se superposent les tendances de l'art nègre et celles de l'art européen, ce dernier tout d'abord représenté par ses ressources instrumentales et par le choral protestant.

Car le nègre n'a pas que des instruments : il chante aussi. Il chante sur des « échelles » qu'il est intéressant de noter. On croit y distinguer « une combinaison d'un mode majeur avec le relatif mineur de celui-ci, la dominante du majeur conservant un caractère ambigu, soit de quinte augmentée, soit de quinte tour à tour juste et augmentée ».

Quant à la voix du nègre, elle a un timbre inimitable. Il suffit d'avoir assisté, à Paris, à un concert du célèbre chanteur nègre Roland Hayes. Jamais de dureté, des douceurs nonchalantes, une aisance prodigieuse jusque dans le suraigu, pas une cassure, pas une pointe, pas un angle, mais un charme pénétrant, une suavité exquise. Avec cela, une façon d'avaler les syllabes et les mots qui procède d'une sorte de syncopation à peine perceptible.

Le chant nègre contribua, autant que sa danse, à la naissance du jazz. Le mot *jazz* viendrait du français *jaser* et désignerait une sorte de conversation, soit entre des voix, soit entre des instruments. « Quelquefois, des villages éloignés l'un de l'autre d'une demi-lieue et même d'une lieue, raconte l'explorateur X. Golberry, exécutent le même chant et se répondent alternativement. » Une telle conversation musicale peut durer jusqu'à deux heures de suite.

On comprend maintenant avec quelle joie les nègres transportés aux États-Unis adoptèrent le *choral luthérien*, sorte de conversation spirituelle où tant de leurs souffrances et de leurs espoirs pouvaient être évoqués.

Bien avant l'émancipation des nègres dans les États du Sud, nous dit Mme Ether Singleton, « dans les grands domaines américains, on se servait des esclaves nègres pour accompagner les danses. Ils jouaient par cœur, étant donné leur facilité à retenir un air sitôt qu'ils l'avaient entendu et à fournir une bonne *seconde* (c'était leur mot) pour l'harmonie ».

Au même moment, les nègres des États-Unis avaient la grande habitude de chanter leurs *spirituals* et d'y manier le contrepoint improvisé avec la plus grande liberté, la plus extrême fantaisie.

Telle est la double origine du *jazz*, tels sont le lieu et l'époque de sa naissance. Les deux techniques, celle de l'accompagnement des danses et celle des chants spirituels, n'en faisaient qu'une au fond.

Indécision mélodique, harmonique, voire rythmique complètent les caractéristiques de la technique du *jazz* avec ses *glissando*, ses *vibrato*, la complexité de ses contrepoints, de ses rythmes, de ses syncopes presque impossibles à noter.

Alors le jazz quitte son pays d'origine, il se répand à travers les nations. Il perd son caractère primitif et naturel. Il devient l'objet d'une distraction mondaine, une sorte d'exhibition musicale, ou, si vous voulez, une sorte de *concerto* étrange qui plaît par son style abrupt, ses phrases indéfiniment ornées, la multiplicité de ses *cadences* où chaque soliste à son tour fait valoir sa virtuosité, l'usage constant de l'improvisation et de la variation, sur une sorte de basse continue qui, immuablement, imperturbablement, soutient la continuité d'un édifice sonore de haute fantaisie, basse que réalisent le piano, successeur du *balafon*, et le grand tambour. Concerto « où se décharge tout ce courant de passions africaines que la musique occidentale, par pudeur de style, avait jusqu'alors refoulé. »

Musique sans pudeur, musique violente et crue qui nous secoue jusqu'aux moelles, musique qui traduit le tréfonds de nos excès physiologiques, voilà ce qu'est le jazz et ce qu'il tente d'introduire dans la musique européenne, sinon de la remplacer tout à fait.

Voyons ce qu'il en adviendra[5].



[5] Pour le reste, consulter la remarquable étude qu'ont consacrée au jazz André Cœuroy et André Schæffner.

CHAPITRE III

UNE RÉVOLUTION MUSICALE (?) LE GROUPE DES « SIX ». – JEAN COCTEAU

La guerre de 1914 marque la ligne de rupture entre deux âges de l'histoire de l'art dont tous les caractères s'opposent.

On pouvait croire que cette effroyable convulsion de la vie des peuples aurait sensiblement ralenti ou même complètement arrêté l'activité artistique en tout pays. Il n'en fut rien. Au milieu des pires cataclysmes, ce fut un extraordinaire bouillonnement d'art aux quatre coins de la vieille Europe. Un monde nouveau était en gestation, et la musique de ce monde naissait avec lui dans les angoisses et la misère.

La guerre avait développé la décision, le goût de l'action rapide et le plus souvent improvisée. Elle avait fait de l'audace, de la témérité même, une vertu, – de la force, de l'énergie, de la brutalité même, une nécessité. Toutes sortes de finesses, de délicatesses, de scrupules se trouvaient rejetés à l'arrière-plan de la conscience.

Dans tous les pays du monde, l'œuvre d'art imita l'action guerrière. Elle eut une allure vive, prompte, décidée, audacieuse, téméraire. Elle frappa de grands coups et ne s'embarrassa d'aucune espèce de raffinement ni de scrupule. Elle alla droit au but, et, pour l'atteindre plus rapidement, n'hésita point à employer les moyens les plus hâtifs. Elle s'improvisa comme un plan d'attaque, quand le danger d'être devancé presse.

Et les hommes qui risquaient ainsi la partie sans grande précaution étaient partout des jeunes, de tout jeunes artistes. La guerre avait, en effet, mis en première valeur les qualités qui font vaincre la jeunesse, – l'âge de l'action par excellence. Fiers de leurs exploits, les jeunes gens qui revenaient de la guerre voulaient tout aussi vite atteindre le résultat dans la paix, échec ou victoire, qu'ils l'avaient fait sur le champ de bataille.

Ce n'est plus le temps des œuvres longuement méditées, patiemment polies et repolies pendant des années entières. Ce n'est plus le temps des lentes carrières qui donnent la gloire à un homme sur ses vieux jours ou après sa mort.

Il faut produire immédiatement et jouir tout de suite de la vie et de tout ce qu'elle peut apporter d'honneurs et de bonheur.

La ruée au succès fut générale. Nouvelle bataille, nouvelle guerre, et des plus violentes.

Il ne s'agit plus des insinuantes caresses de Claude Debussy ou de Fauré. L'artiste cherche à s'imposer au public par une sorte de farouche contrainte sur son esprit. Il prétend l'écraser de la force de sa volonté, du poids de son audace et de son œuvre. L'art prend un aspect agressif qu'il n'avait jamais présenté jusque-là.

*

En France, en pleine guerre, ces jeunes artistes prennent tout de suite une attitude révolutionnaire et constituent un groupe bientôt connu sous le nom de Groupe des « Six ». Groupe un peu factice en vérité et révolution peut-être douteuse.

Cette histoire du nouveau groupe, elle commence par la liaison, au Conservatoire, où ils étaient élèves, d'Arthur Honegger et de Darius Milhaud. Tous deux font la connaissance de Georges Auric, âgé de 17 ans, qui arrive de Montpellier avec un paquet de mélodies. Auric entre en relations avec Cendrars et

avec Erik Satie. Voici maintenant Germaine Tailleferre, munie de son 1er prix de contrepoint et de fugue, la « forte en thème » du groupe, puis Louis Durey. Cendrars a l'idée de donner des concerts et Satie en propose le titre : « Concerts des Nouveaux Jeunes. » C'est dans l'atelier du peintre Lejeune (nom prédestiné), puis au Vieux Colombier que les concerts s'organisent avec le concours de Mme Rose Armandie, de Mme Jane Bathori, de Mlle Andrée Vaurabourg, la future Mme Honegger. Surviennent Poulenc et Cocteau. Ce dernier va devenir le théoricien du groupe, et il écrira une petite brochure : *le Coq et l'Arlequin* dont l'effet, divers selon les milieux, sera retentissant. Roland-Manuel paraît, un soir, à l'un des concerts, mais ce n'est qu'un passant : il est en permission. Le critique musical de *Comœdia,* Henri Collet, invité un jour chez Milhaud, qui lui présente ses amis, écrit dans son journal un article intitulé : Les « Cinq » russes, les « Six » français et Erik Satie, puis bientôt un autre : les « Six » français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre (16 et 23 janvier 1920). Articles qui donnent lieu à des polémiques passionnées. On trouve ces musiciens bien jeunes pour parler si haut et si fort, – ou pour faire parler les autres de leur initiative et de leurs talents.

Et on annonce une révolution ! ou du moins c'est Jean Cocteau qui l'annonce dans un style pétillant de malice. Une révolution ? Ces hardis novateurs savent-ils exactement où ils vont ? Sans doute, comme la plupart des créateurs, le trouveront-ils surtout au cours même de la recherche. Ils n'ont pas le don de double vue. Leurs idées se précisent au fur et à mesure de leurs réussites. Ils se définiront en regardant derrière eux, quand ils auront laissé une trace dans l'histoire. Qu'ils fassent d'abord, sans trop savoir, leurs premiers pas.

Mais Jean Cocteau sait. Il voit. Il devine où ils vont. En des formules provocantes, il jette au nez des passants sa réclame pour l'art nouveau.

Le Coq et l’Arlequin ! Ainsi s’intitule le manifeste de la jeune école. *Vive le Coq !* s’écrie Cocteau, c’est-à-dire, vive l’esprit français ! *À bas l’Arlequin !* c’est-à-dire à bas l’éclectisme !

Cocteau n’est point un éclectique. Il a des opinions extrêmement tranchées sur les œuvres, les artistes et les formes d’art. Il a des admirations et des aversions également sans réserve. Il ne craint pas de nier les plus grands génies si leur influence lui paraît dangereuse pour l’avenir de la musique française. « Il est dur de nier, surtout des œuvres nobles. Mais toute affirmation profonde nécessite une négation profonde. »

Négation d’ordre pratique avant tout. Il faut nous garder d’admirer ceux que nous ne voulons point imiter. Il faut choisir nos modèles, non pour leur valeur intrinsèque, mais pour le profit que nous pouvons tirer de leur exemple.

Ne nous étonnons point, dès lors, d’affirmations du genre de celle-ci : « Beethoven est fastidieux ; Bach, pas. » Cela veut dire tout simplement que la nouvelle école imitera Bach, et non point Beethoven.

Et pourquoi cela ?

La raison donnée est bien obscure : « Parce que Beethoven fait du développement de forme et Bach du développement d’idée. »

C’est facile à dire. Mais comme il serait aisé de soutenir aussi bien, à l’occasion, le contraire ! Combien de fois surprendrait-on, si l’on voulait, le vieux cantor de Leipzig s’endormant dans le ronron d’un contrepoint purement formel ! Il n’y a qu’à se rappeler certains airs de cantates. Combien de fois, d’autre part, le grand Beethoven n’a-t-il pas employé les formes les plus sévères pour traduire ses inspirations les plus passionnées ! Qu’on songe seulement à la fugue de la Sonate pour piano, *op.* 110 !

Il n'importe. Cocteau maudit Beethoven parce que Beethoven conduit à Wagner, parce que, Beethoven, c'est déjà le romantisme allemand, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus antifrançais dans l'âme germanique.

Bach est pourtant Allemand, lui aussi ! Oui, mais Bach est d'une autre Allemagne, de l'Allemagne d'avant le romantisme, et surtout il est un des représentants les plus caractéristiques de l'école du contrepoint. Or, le retour au contrepoint, par opposition au verticalisme debussyste, sera un des cris de ralliement de la jeune école.

« Défendre Wagner, ajoute Cocteau, parce que Saint-Saëns l'attaque est trop simple. Il faut crier : À bas Wagner ! avec Saint-Saëns. C'est la véritable bravoure. »

Wagner est la bête noire de Jean Cocteau, parce qu'il représente au suprême degré le germanisme en art. Il nous faut avant tout une musique française.

Mais, cette musique française, Debussy n'en a-t-il point déjà très heureusement déterminé l'esprit ? Debussy, lui aussi, n'a-t-il pas détesté Wagner (après l'avoir adoré) et su échapper à son empire ?

Oui, sans doute. Seulement Debussy a dévié « parce que de l'embûche allemande il est tombé dans le piège russe... Debussy a joué en français, mais avec la pédale russe ».

Il y a bien de l'injustice à parler ainsi de Debussy. Qu'y a-t-il donc de russe dans les *Chansons de Bilitis, dans Pelléas,* dans *Nuages* ou *Fêtes ?* Quelques procédés d'écriture peut-être. Mais l'esprit qui anime ces œuvres n'est-il pas tout de « mesure, de sobriété, de clarté ? » À la couleur voyante des Russes, à leur opposition de tons crus, Debussy n'a-t-il pas préféré la nuance finement distinguée et les rapports subtils de tons discrets reliés entre eux par toutes sortes de transitions ingénieuses ? En réalité Debussy doit bien peu aux Russes. Son génie a été éveillé par

le contact des œuvres de Moussorgsky. Voilà tout. Son style n'en reste pas moins absolument français, et chez lui la qualité du sentiment n'a rien qui s'apparente, même de loin, à la sensibilité slave. Son langage même est fait pour la plus grande partie de locutions bien à lui et qu'il n'a pas empruntées.

Quelle vaine querelle on cherche à nos artistes quand on leur reproche d'avoir trop regardé autour d'eux en Europe, d'avoir trop écouté le son des musiques étrangères ! Notre art français s'est-il jamais autrement renouvelé ? À ce compte, notre littérature classique, depuis le *Cid* jusqu'à *Phèdre,* en passant par les *Fourberies de Scapin,* ne serait pas française mais espagnole ou italienne, grecque ou latine.

Cocteau est bien injuste. Mais il fallait être injuste. Il fallait nier Debussy de toute manière pour lui opposer une nouvelle méthode, une nouvelle doctrine artistique.

Debussy n'est point, au gré de Jean Cocteau, assez français : « Le léger brouillard neigeux taché de soleil impressionniste » n'avait-il point, à le bien considérer, quelque analogie avec « la grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth ? »

C'en est assez. Plus de brume, ni de brouillard, plus d'enveloppement, plus de vague, plus de flou. L'impressionnisme a vécu. Un autre art doit lui succéder, plus net, plus arrêté, plus clair, au besoin plus brutal, et par sa franchise même plus français.

Jean Cocteau doit pourtant avouer ici qu'une influence étrangère est encore intervenue pour détourner les musiciens français de l'imitation de Debussy, et justement encore une influence russe, celle d'Igor Strawinsky.

Strawinsky, l'auteur de *Pétrouchka* et de *Sacre du printemps,* aime les rythmes forts, les couleurs éclatantes, les violences de toutes sortes. Il a bouleversé l'harmonie et d'une autre

façon que Debussy, dans le sens de la crudité et non des douceurs caressantes.

Mais Jean Cocteau s'empresse d'affirmer que Strawinsky n'a fait que réveiller la musique française de la torpeur debussyste, qu'il ne lui a pas enseigné ce qui doit être son style propre : « Strawinsky vous désenlise un homme. Mais il n'est pas encore de la race des architectes. Son œuvre ne s'échafaude pas, elle pousse... Toute réflexion faite, le *Sacre* est encore une œuvre fauve. Gauguin et Matisse s'inclinent devant lui. Or, le point de vue des « fauves » n'est point proprement français : l'œuvre d'art française doit être essentiellement construite, équilibrée, dessinée d'un trait sûr et ferme. »

N'empêche qu'il serait facile de chercher chicane à Jean Cocteau et de retourner contre lui et les siens l'argument qu'il prétendait faire valoir contre Debussy. La « pédale russe » se laisse deviner dans plus d'une œuvre des « Six ».

Mais passons.

Et d'ailleurs, pour Jean Cocteau, le grand maître dont s'est inspirée la nouvelle école, ce n'est pas le Russe Strawinsky, c'est le Français Erik Satie.

Longtemps méconnu, Erik Satie serait, selon Cocteau, un très grand artiste, une sorte d'« Ingres en musique ». Pendant que Debussy s'égarait dans les brouillards de l'impressionnisme, « Satie continuait sa petite route classique ». Il préparait le retour à la tradition perdue.

Ne souriez pas de l'importance inattendue que prend tout d'un coup l'auteur des *Morceaux en forme de poire* et de la *Sonate bureaucratique*. Erik Satie a une influence indéniable sur tous les participants du Groupe des « Six ». Respectueusement, ils s'inclinent devant son œuvre comme devant ses avis, et toute cette esthétique nouvelle dont Cocteau proclame les commandements n'est sans doute que la loi du prophète Satie.

Mais que prescrit cette loi ? Nous savons déjà ce que ne doit pas être le musicien français : ni romantique, ni impressionniste, ni wagnérien, ni debussyste. Mais que doit-il être ?

« Nous ne sommes pas des rêveurs. Nous sommes des explorateurs réalistes. » La vérité, la vérité toute seule, la vérité toute nue ! Au risque d'effaroucher les pudeurs bourgeoises ! Au risque surtout de ne point intéresser les curiosités d'un public qui se passionne pour toutes les illusions et les mensonges, mais qui estime bien plate la simple vérité. « La vérité est trop nue, elle n'excite pas les hommes. »

Voyez Erik Satie : il ne s'embarrasse pas d'une vaine littérature. Il n'enveloppe pas sa pensée de mille voiles ingénieux. Il ne complique pas son langage musical d'emprunts aux autres arts. On se demande même s'il pense, s'il a jamais pensé, s'il a jamais fait autre chose que de sentir directement, intuitivement la vie. « Satie regarde peu les peintres et ne lit pas les poètes, mais il aime à vivre où la vie grouille. Il a l'instinct de la bonne auberge. Il profite d'une température. »

Le musicien français doit s'inspirer du réel avec la même naïveté. Il doit éviter toutes les complications inutiles de réflexion ou de sentiment, et aussi de technique. Une ligne simple et nette pour dessiner clairement chaque objet. « En musique la ligne c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie. » Plus de recherche de l'harmonie rare pour elle-même, plus d'écriture par accords. La musique française doit être essentiellement mélodique.

Affirmation jetée en l'air un peu légèrement et qui demanderait au moins à être nuancée. Car il ne faudrait pas oublier que le goût des harmonies savoureuses fut toujours une des caractéristiques de la sensibilité française depuis Couperin et Rameau jusqu'à Chabrier, Bizet et Fauré, sans même parler de Debussy. Combien, du reste, le plaisir de combiner curieusement des sons occupe encore de place chez les jeunes musiciens que patronnait Jean Cocteau !

Quoi qu'il en soit, Jean Cocteau, exprimant sans doute une opinion d'Erik Satie, ne donne de véritable importance qu'à la mélodie, et il veut que la mélodie soit simple. Il veut aussi que les superpositions de mélodies, dites contrepoints, ne conduisent pas à de grandes complications polyphoniques. On s'en tiendra à des combinaisons sommaires. Le contrepoint à deux parties aura particulièrement les affections de la jeune école. La simplicité en tout.

Entendons-nous : cette simplicité n'approchera en rien de l'état rudimentaire d'un art dans l'enfance. Car « la simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement ; elle dégage, elle condense la richesse acquise ». Simples, les nouveaux venus le seront par rapport à Debussy, et par rapport à lui seulement, et en profitant pour une grande part de ses découvertes.

Simples, les jeunes musiciens français le seront surtout en suivant un précepte posé par Debussy lui-même dont, au moins sur ce point, ils écouteront la leçon : ils feront court, ils éviteront les longs développements. Inutile de parler pour ne rien dire. Être concis, au risque même d'être obscur. Petites phrases, avec des séparations très marquées, à l'antipode de la « mélodie infinie » de Wagner. « Les motifs, dit Cocteau, distincts les uns des autres comme des objets, se suivent sans développement et ne s'enchevêtrent pas. »

En somme, un art très sobre, et, comme ils disent, très dépouillé, qui ne craint pas la sécheresse et la préfère en tout cas à l'enflure et à la grandiloquence. Un art réaliste, un art simple, un art nu.

Par quels moyens le réaliser ?

Cocteau en suggère quelques-uns aux jeunes musiciens dont il est à la fois le conseiller et l'interprète.

D'abord, pour éviter trop de douceur, trop de mollesse, pour se libérer de l'espèce de « suavité » propre au debussysme et des illusions qu'elle entraîne, pour renoncer au rêve et redescendre sur terre, éviter l'emploi de certains instruments au timbre trop charmeur. Cocteau réclame « un orchestre sans la caresse des cordes, un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie[6] ». Ce sera bien dur peut-être. Mais pour être vrai, il faut être dur.

D'autre part, puisqu'il s'agit en même temps d'être bien français, pourquoi ne pas s'inspirer de la musique populaire de France ? Et non point de cette musique ressuscitée par les savants qui est loin de nous, que nous ne sentons plus que par un effort, qui fut celle de nos pères, mais qui n'est plus la nôtre. C'est tout près de nous qu'il faut chercher l'inspiration populaire, dans le peuple d'aujourd'hui, dans le peuple tel qu'il grouille autour de nous, aux bals du 14 juillet, à la foire de Neuilly ou au café-concert. Voilà qui nous guérira de tous les germanismes et de tous les slavismes.

« Au milieu des perturbations du goût français et de l'exotisme, dit Cocteau, le café-concert reste assez intact malgré l'influence anglo-américaine. On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins de race. C'est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu dans le labyrinthe germano-slave. »

Musique de cirque, musique de parade, musique de foire, voilà ce que sera souvent en effet la musique des « jeunes ». Souvent, et non pas toujours. Et l'on pense bien d'ailleurs, qu'ils sauront la manière de transposer en langage artistique leurs impressions de la rue, de l'arène, du tréteau et de la place publique.

---

[6] Nous en sommes encore là, en 1942.

On sent du même coup certaines attaches de cet art nouveau avec celui d'un Bruneau ou d'un Gustave Charpentier.

Mais il n'y faudrait pas trop insister. C'est un côté, un côté seulement, un petit côté peut-être de l'esthétique proposée.

Pour mieux en juger, comme de la valeur de cette esthétique en général, ce sont les œuvres des compositeurs eux-mêmes annoncés par Cocteau qu'il convient d'examiner. Ne l'a-t-il pas déclaré lui-même : « Le public interroge. Il faut répondre par des œuvres, non par des manifestes. »

Excellente parole, dont on tiendra compte à Jean Cocteau bien qu'il n'ait pas eu cette sagesse réclamée par lui-même. Quel dommage tout de même s'il n'avait pas écrit cet exquis *Coq et l'Arlequin !*

C'est donc aux œuvres qu'il faudra demander leur secret, non à l'habile commentateur qui d'avance cherche à les faire valoir. Portent-elles en elles-mêmes la beauté attendue ?

Le public jugera, dira-t-on. Il a déjà jugé.

Le public ? De quoi juge-t-il ? L'art est peut-être un jeu qui ne se joue qu'entre initiés et auquel la foule n'a jamais rien compris. C'est du moins ce que proclame la fière et méprisante conclusion de Jean Cocteau : « Depuis des siècles les générations se passent un flambeau par-dessus la tête du public, sans que son souffle parvienne à l'éteindre. »

*

Ce qui frappa tout d'abord dans la musique des « Six », ce fut l'étrange nouveauté de leur langage.

Et nous sommes amenés à constater une fois de plus la déconcertante rapidité avec laquelle se renouvelle la langue musicale.

À cet égard l'évolution de la musique se produit dans des conditions assez différentes de celles qui déterminent le développement d'autres arts, de la littérature par exemple.

Depuis Corneille et Racine, bien des écoles littéraires se sont succédé en France. Mais, à voir les choses d'un peu haut, sans s'attacher au détail et en négligeant les nuances, Racine, Voltaire, J.-J. Rousseau, Lamartine, Victor Hugo, Flaubert, Verlaine, Maurice Barrés, André Gide ou Paul Valéry parlent la même langue. Qui passe d'un auteur à l'autre n'a point, en vérité, à apprendre un nouveau langage, un nouveau vocabulaire, une nouvelle syntaxe.

Il en est tout autrement en musique. Un musicien novateur n'exprimera pas seulement un nouvel ordre de sentiments, il créera de plus une nouvelle langue pour les exprimer. Le vocabulaire et la syntaxe de Mozart ne sont plus ceux de Wagner, encore moins ceux de Claude Debussy, et nous voyons qu'en 1920 la musique se parlait autrement que seulement vingt ans plus tôt.

Avant de comprendre l'art de Debussy, il a fallu apprendre sa langue. Quel effort pour un public ! Imaginons que du langage de Balzac à celui de Maurice Barrés ou d'André Gide, il y ait la distance du vieux français de Montaigne à la langue de Racine. Combien de lecteurs trouverait-on pour des nouveautés littéraires à ce point déroutantes ?

Telles sont les nécessités du développement de l'art musical : tout s'y transforme à la fois, les « mots » eux-mêmes, pour ainsi dire, et la façon de les associer.

Une harmonie nouvelle est un langage musical nouveau, car un système harmonique engendre non seulement ses accords propres, mais aussi ses gammes et ses mélodies.

Or les « Six » sont des révolutionnaires en harmonie, et, après la révolution debussyste, si grave au point de vue harmonique, ils veulent accomplir la leur.

Voilà ce que les défenseurs des « Six » cherchaient à expliquer au public ignorant dans les termes les plus simples :

Toute l'harmonie classique, disaient-ils, repose sur la notion de tonalité définie par les trois accords consonants de tonique *(do, mi, sol),* de dominante *(sol, si, ré)* et de sous-dominante *(fa, la, do),* et sur l'opposition des accords consonants et des accords dissonants. Les accords dissonants ne se composent alors que de quatre sons : ils sont appelés, dans leur position fondamentale, accords de septième *(sol, si, ré, fa).* Les classiques ne vont pas au delà : ils excluent, ou peu s'en faut, les agrégations de sons plus compliqués.

Avec les romantiques, le domaine de la dissonance s'étend. Notamment l'accord de neuvième formé de cinq sons *(sol, si, ré, fa, la),* qui n'avait presque pas été usité dans l'école classique, prend une place considérable dans les réalisations harmoniques d'un Richard Wagner.

Debussy et les impressionnistes introduisent en musique de nouvelles dissonances au delà de l'accord de neuvième. Ils emploient des accords de onzième et de treizième formés de la superposition de six et sept sons à distance de tierce. Toutes les notes de la gamme y passent, et la gamme elle-même présente toutes sortes de variétés modales.

Ajoutons que l'habitude se prend de faire un tel usage des accords dissonants que l'opposition, fondamentale chez les classiques, des accords dissonants et des accords consonants tend à s'effacer de plus en plus, si bien que tous les accords finissent par être traités en simples consonances.

Dans cet enrichissement continuel des matériaux harmoniques on ne pouvait aller à l'infini, du moins tant qu'on

s'enfermait dans les limites d'une tonalité ou d'un mode et qu'on n'utilisait, pour la formation des accords, que les notes d'une gamme donnée.

En somme, jusqu'à Debussy, et, sauf exception que, pour plus de clarté, il vaut mieux passer sous silence, les novateurs les plus audacieux, les plus révolutionnaires en apparence, n'ont fait que développer jusqu'à ses dernières conséquences le principe même de l'harmonie et de la tonalité classiques.

Un grand renversement de l'ordre établi se prépare dès le début du XXe siècle. De curieux chercheurs, l'Autrichien Schönberg, le Russe Strawinsky veulent fonder un ordre nouveau, et les jeunes musiciens français, groupés sous la dénomination des « Six », avancent en tâtonnant dans le chemin à peine ouvert dont la direction seule est par avance tracée.

C'est du moins là une de leurs premières ambitions, car nous verrons qu'un beau jour, ils reviendront plus ou moins en arrière. Ils ne suivront guère Schönberg, l'inventeur de la *musique atonale* (nous dirons plus tard ce que c'est au juste que l'*atonalité),* et ils ne feront point un système fermé du *polytonalisme* éventuel de Strawinsky.

Mais cependant il faut bien tenir compte de leurs emprunts à ces techniques récentes.

Avec Schönberg et Strawinsky le grand principe de la tonalité auquel on n'avait pas encore osé sérieusement toucher, dont on avait seulement élargi autant que possible les applications, est enfin battu en brèche.

Désormais toutes les notes d'un accord ne seront plus nécessairement empruntées à une même gamme. On superposera, non plus seulement des sons, mais des tonalités diverses. On essaiera des accords de tonalités ou des « accords d'accords » si l'on veut, et non plus seulement des accords de notes.

C'est là, s'écria-t-on, pure cacophonie, et nous retournons immédiatement au bruit qui est le contraire de la musique.

C'est en effet la première impression qu'on peut avoir. Mais il convient de ne point s'y laisser aller sans réflexion. Songeons à l'affreux bruit qu'aurait été du Debussy ou plus simplement du Wagner pour les oreilles d'un contemporain de Mozart.

Songeons d'autre part qu'un Grec du temps d'Eschyle ou de Pindare n'aurait pas manqué de juger purement cacophonique la musique du divin Mozart par le seul fait que les voix où les parties instrumentales y suivent des directions diverses, tandis que l'antiquité tout entière n'admit que la musique à l'unisson ou à l'octave des voix ou des parties instrumentales.

D'ailleurs, pour comprendre l'intention des novateurs qui, vers 1918, étourdissaient leurs contemporains de leurs audaces, il est possible de nous appuyer sur certaines traditions admises dans la musique classique elle-même.

Qui ne connaît le vieux procédé harmonique de la « pédale » ? Sur une note de basse[7] persistante, toujours la même, on fait entendre des harmonies qui en sont d'abord les résonances naturelles, mais qui se diversifient ensuite et peuvent s'en éloigner jusqu'aux plus extrêmes dissonances. La tonalité primitive semble oubliée bien que la basse la rappelle sans cesse, mais sans contraindre pour cela les autres parties à s'y maintenir, en leur laissant au contraire la liberté de parcourir tout le cercle des tonalités.

Souvenir sans doute des simples façons du musicien populaire, cornemuseux ou autre, à qui les insuffisances de son ins-

---

[7] La « pédale » fut originairement toujours réalisée, comme le nom l'indique, à la partie inférieure. Elle put l'être ensuite à la partie supérieure ou dans une partie intermédiaire.

trument ou la pauvreté de son imagination interdisent de varier ses basses selon les exigences d’une harmonisation correcte.

Souvenir aussi, souvenir lointain de l’instrument rudimentaire qui, à l’origine, donnait le ton aux chanteurs d’église et faisait entendre toujours la même note initiale sous les courbes les plus capricieuses de la mélodie.

La « pédale », à laquelle notre oreille est tellement habituée qu’elle n’en remarque même plus le caractère paradoxal au point de vue de la tonalité classique, nous prépare à saisir ce qu’il peut y avoir de beauté dans une superposition d’harmonies ou d’accords appartenant à des tonalités différentes.

La « pédale » n’est pas toujours faite d’un son unique. Elle peut être constituée par tout un dessin de plusieurs notes ; et il y a là encore une complication dont nous devons conserver le souvenir en présence de ce qui nous apparaîtra parfois bien bizarre dans les musiques que nous aurons à examiner.

Mais voici qui nous rapproche davantage encore des doctrines alors nouvelles : c’est l’exemple donné par Beethoven lui-même dans sa *Symphonie héroïque* à la fin du développement central du premier allégro quand, sur l’accord de septième de dominante du ton de *mi* bémol, il fait attaquer brutalement le thème initial, composé des trois notes de l’accord parfait du même ton. Admirable anticipation, d’un effet justement réputé et faite précisément de la superposition des deux accords qui, dans l’école classique, semblent être les moins propres à s’ajuster ensemble puisqu’ils sont considérés dans cette école comme absolument antagonistes.

Qu’on ouvre maintenant le cahier des *Poèmes juifs* de Darius Milhaud à la première page, intitulée *Chant de la Nourrice :* on sera sans doute moins surpris de certaines duretés harmoniques qu’on y rencontre. L’accompagnement est fait du retour continuel de deux harmonies, celle de tonique et celle de dominante. Sur ce balancement berceur, qui constitue une sorte

de « pédale », passe toute une suite d'accords quelquefois fort étrangers à la tonalité primitive. Ce n'est plus une simple note uniformément tenue qui sert de « pédale », c'est une succession de deux accords, et voilà la nouveauté. Mais, par rapport à d'anciens usages auxquels nous sommes faits, nous comprenons quel nouveau procédé on nous demande d'admettre et nous sommes mieux disposés à donner notre consentement.

Et voilà la voie ouverte : nous sommes prêts à résoudre de plus grandes difficultés.

Ne nous effrayons point ! Ne nous écrions point : « Dans cet art nouveau il n'y a plus de règles ! On peut écrire n'importe quoi, n'importe comment ! Toutes les rencontres des sons quelles qu'elles soient sont permises ! »

Non, tout art a ses règles. Les jeunes musiciens de 1918 ne savaient sans doute pas encore celles du leur. Ils ne les savaient point parce qu'ils étaient en train de les inventer. Ils les surent lorsqu'ils les eurent péniblement cherchées et enfin découvertes. Quelque théoricien un jour les formulera et la nouvelle harmonie appartiendra désormais à l'histoire.

Le jeu change, voilà tout. Mais on ne joue pas sans une règle du jeu. Aux artistes, dans leur jeu, de la fixer par des chefs-d'œuvre.

*

Cependant on dira : les « Six » nous annonçaient une révolution. En ont-ils fait une vraiment ? Qu'ont-ils inventé de vraiment neuf ? Qu'ont-ils découvert d'absolument inédit ? Ils n'ont fait en somme que reprendre à leur compte et utiliser à leur profit les inventions des autres, celles d'Erik Satie, de Schönberg et de Strawinsky. Ce sont des accapareurs, des exploiteurs, rien de plus, et non point des révolutionnaires.

Mais on répondra : non, les « Six » n'ont rien inventé, si l'on prend le mot au pied de la lettre. Mais quel est donc

l'inventeur qui n'a pas commencé par utiliser les inventions des autres, par s'appuyer sur les découvertes préalables de certains précurseurs. Les révolutionnaires prennent leur bien où ils le trouvent. Ainsi Molière, ou Racine en leur temps, qui furent des révolutionnaires. Ainsi, en 1789, les hommes de la grande Révolution française empruntaient des idées à J.-J. Rousseau et aux encyclopédistes.

Prendre des idées, des théories, des systèmes, n'est rien. Les réaliser, voilà qui est quelque chose ; et c'est ce qu'ont fait les « Six » ; et ils ne pouvaient les réaliser qu'à leur manière, qui n'était pas celle des autres. Dans tout ce qu'on fait, on ne saurait s'empêcher de mettre sa personnalité.

Et puis mêler les idées de Satie, de Schönberg et de Strawinsky c'était créer un composé étrange qui ne ressemblait absolument à aucune de ces créations précédentes, c'était créer du nouveau.

Les « Six » avaient bien le droit d'annoncer par la voix de Cocteau, une révolution.

C'est ce dont nous nous rendrons mieux compte en interrogeant Satie, Schönberg et Strawinsky sur leurs intentions et sur leurs œuvres.

CHAPITRE IV

INFLUENCES SUR LES « SIX » ERIK SATIE, SCHÖNBERG, STRAWINSKY

ERIK SATIE d'abord.

Je l'ai connu vers 1902.

Avec son pince-nez toujours un peu de travers, sa barbe en pointe et son long nez, ses yeux en coulisse et son sourire moqueur, il avait un air de faune qu'il ne perdit jamais, même quand, sur ses vieux jours, il se fit ermite : cet ironique devint alors l'innocence même. – Mais n'y a-t-il point une innocente ironie ?

L'homme le plus versatile du monde.

Combien de fois changea-t-il d'esthétique et de morale ? On ne saurait le dire.

L'un des types les plus curieux que l'on pût rencontrer.

Quand je le connus, il ne fréquentait que les divettes de music-halls et ses éditeurs de musique, Bellon et Ponscarme, dans l'arrière-boutique desquels, boulevard Haussmann, je le rencontrais. Il écrivait des *Valses à chanter* pour Paulette Darty et les cafés-concerts. Il nous les jouait au piano avec un sourire satisfait et nous déclarait que tout ce qu'il avait composé jusque-là ne signifiait rien et que la musique sérieuse « c'était de la blague. »

Il était né en 1866 à Honfleur, en Normandie. Sa mère était Écossaise. Lui devait-il son sens de l'humour ?

Il avait commencé au Conservatoire des études qu'il n'acheva jamais. Il avait fait fonction d'organiste dans plusieurs paroisses parisiennes et normandes.

Un de ses débuts dans la vie fut son affiliation à la secte de la Rose-Croix. Il se flattait alors, avec le sâr Péladan, de fonder une religion nouvelle. Était-il sincère ?

En tout cas, il multipliait les manifestes calligraphiés à l'encre rouge et ornés de paraphes interminables. Cette écriture « enjolivée, frisottée, à dentelles », elle restera toujours la sienne.

En même temps, il produisait des œuvres musicales qu'il faisait précéder de cet avertissement péremptoire : « Ceux qui ne comprendront pas sont priés par moi d'observer le plus respectueux silence et de faire montre d'une attitude toute de soumission, toute d'infériorité. » Se moquait-il ? Oui et non. Il ne l'a jamais su lui-même.

Toujours est-il que vers 1885 et 1887, il écrivait des pages qui s'intitulaient *Gymnopédies* et *Gnossiennes* et qui sont une date dans l'histoire de la musique, au moins pour certaines inventions techniques qui s'y rencontrent.

Ses fameuses *Sarabandes*, avec leurs résolutions exceptionnelles de « neuvième », datent de 1887 et précèdent de quatorze années celle de Debussy, qui en est notoirement imitée. Ce qui n'empêche point Debussy d'avoir fait preuve dans la *Sarabande* de ses pièces *Pour le piano* d'un génie autrement caractérisé que celui de Satie.

D'ailleurs Satie abandonnait bientôt la voie qu'il avait à peine ouverte et qu'il laissait à d'autres le soin de poursuivre plus avant.

C'est alors qu'il se lance dans la musique légère et cesse de croire à son rôle de mage. Déjà désabusé... ! mais pour revenir, sur le tard, nous le verrons, à de nouvelles illusions sur sa mission d'apôtre.

Les *valses chantées* l'arrêtèrent un certain temps. Puis il se mit à écrire dans un style mi-sérieux, mi-plaisant une foule de petites pièces pour le piano, dont les titres cocasses sont d'un assez bon comique : 3 *valses du précieux dégoûté ; Pièces froides ; Véritables préludes flasques, pour un chien ; Vieux sequins ; Sonatine bureaucratique ; Croquis et agaceries d'un gros homme en bois ; Chapitres tournés en tous sens ; Airs à faire fuir,* etc.

Il se divertissait.

Mais, un jour, il prit de nouveau la vie au sérieux et se crut le prophète d'une esthétique musicale inédite et du grand art de l'avenir.

Quelques-uns de ses amis le soutenaient dans cette foi inattendue. Jean Cocteau fut alors un de ses plus chauds partisans. Il écrivait : « Il arrive à Satie l'aventure de *la Belle au bois dormant,* avec cette différence qu'il était seul à dormir et qu'il se réveille jeune parmi les morts. »

Satie fut, en effet, cet « éternel précurseur » qui survécut à toutes les inventions qu'il institua successivement et qu'il laissa tranquillement aux mains de ses confrères, passant lui-même à du nouveau encore.

C'est bien avant tout le monde que, par *ses Gymnopédies,* Satie se mettait en opposition avec Wagner et Franck et créait un style imprévu.

Satie a découvert au moins deux styles : d'abord le style *harmonique* et impressionniste, qu'il légua à son ami Debussy, – s'enfermant ensuite dans un profond sommeil (périodes des *valses chantées),* – puis, après un brusque réveil, le *style con-*

trapuntique, dépouillé, simplifié, clarifié, souvent à deux parties seulement, dont il marqua son retour au *classicisme.*

Cette dernière manifestation du génie changeant de Satie est peut-être la plus intéressante à tous égards, quand ce ne serait que du fait de l'extension et de la persistance de cette mode « classique » dont elle fut le point de départ.

L'homme, en son ultime avatar, avait conservé une étonnante jeunesse d'esprit. Il était resté « jeune comme un collégien ». – « Quelle chance d'être vieux, disait-il ! Quand j'étais jeune, on me harcelait : « Vous verrez un jour ! Attendez ! Vous verrez ! » Eh bien, j'y suis, je n'ai rien vu. Rien. »

Le ton « gamin » persiste.

*

Cocteau raconte une vieille histoire qui fixe bien le rôle de Satie : « C'était en 1891... Debussy fréquentait alors l'auberge *du Clou ;* il était mal vu des artistes de *gauche,* parce qu'il venait d'avoir le prix de Rome. On l'évitait. Un soir, Debussy et Satie se trouvent à la même table. Ils se plaisent. Satie demande à Debussy ce qu'il prépare. Debussy composait, comme tout le monde, une *wagnérie* avec Catulle Mendès. Satie fit la grimace. « Croyez-moi, murmura-t-il, assez de Wagner ! C'est beau, mais ce n'est pas de chez nous ! Il faudrait... »

« Ici, déclare Cocteau, je vais citer une phrase de Satie qui m'a été dite par Debussy et qui décida l'esthétique de *Pelléas* : « Il faudrait que l'orchestre ne *grimace* pas quand un personnage entre en scène. Est-ce que les arbres du décor grimacent ? Il faudrait faire un *décor musical,* créer un *climat musical* où les personnages bougent et causent. Pas de couplets, pas de *leitmotive,* – se servir d'une certaine atmosphère de Puvis de Chavannes ! »

« Et vous, Satie, que préparez-vous ? » demanda Debussy.

« Moi, dit Satie, je songe à *la princesse Maleine,* mais je ne sais pas comment obtenir l'autorisation de Maeterlinck. »

Quelques jours après, Debussy se faisait autoriser par Maeterlinck à mettre en musique *Pelléas et Mélisande* et il se jetait à corps perdu dans la composition de son drame lyrique.

« Il a volé son idée à Satie ! » s'écria-t-on.

Ne nous échauffons pas si vite. Ne nous hâtons pas de blâmer Debussy, de plaindre Satie.

« Le chef-d'œuvre, remarque fort judicieusement Cocteau, est à qui le décroche. »

Il ne suffit pas d'emprunter un livret à Maeterlinck. Il faut écrire la musique de *Pelléas.*

Et Cocteau dit encore : « Un chef-d'œuvre n'ouvre rien, n'annonce rien. Il ferme une période. Point, à la ligne. »

Mais Satie n'en fut pas désarmé.

Son « coup de génie » fut de comprendre tout de suite, dès 1896, quand il en entendait les fragments chez son ami Debussy, que *Pelléas* était un chef-d'œuvre.

« Plus rien à faire de ce côté-là, écrivait-il en 1902, après la représentation, il faut chercher autre chose ou je suis perdu. »

Il se mit à la rude discipline de la *Schola Cantorum* pour y étudier le contrepoint sous la direction d'Albert Roussel.

« Prenez garde, lui disait Debussy, vous jouez un jeu dangereux. À votre âge, on ne change pas de peau. »

Et Satie répondait : « Si je rate, tant pis pour moi. C'est que je n'avais rien dans le ventre. »

Mais voilà qu'à *Pelléas,* succède le *Sacre du Printemps.* Après les douceurs extasiées, les frôlements vaporeux, les grisailles de l'impressionnisme, la bombe anarchiste éclate.

Alors le « vieux au bois dormant » s'éveille. Il apporte la plus grande audace après tant de complications : être simple.

Être simple, – plus simple que personne n'y avait jamais pensé. D'une simplicité « toute neuve ».

Et voici que maintenant Erik Satie passe « Maître », le « Maître d'Arcueil », du nom de sa nouvelle retraite.

Les « Six », l'ont déjà écouté. Mais il a ses disciples propres, plus jeunes encore que les « Six », ses disciples auxquels il a soin de donner la recommandation essentielle : « Marchez seul. Faites le contraire de moi. N'écoutez personne. » Ses disciples l'écoutent tout de même et l'imitent. En quoi ils ont tort.

*

Les pièces de piano écrites par Satie de 1900 à 1920 déterminent des directions aussi neuves, aussi imprévues que celles données en 1887 par les *Sarabandes.*

Satie, remarque très justement F.-D. Templier, se débarrasse des reprises, des redites. Il élague, jette du lest, supprime tout superflu, condense, réduit au minimum la durée des périodes. L'air circule, léger et vif, en ces pièces rapides.

En même temps, son langage se fait bi-tonal, c'est-à-dire qu'il n'hésite pas à superposer deux tonalités différentes ; et lorsqu'il n'use que d'une seule tonalité, ce sont des rapports harmoniques très inattendus, en dépit de leur apparente simplicité.

Ce qu'il y a de caractéristique encore chez Satie, c'est le retour à « l'art familier », à une époque où les musiciens hésitaient encore entre le « sublime wagnérien ou franckiste » et le

« raffinement nostalgique, lointain, nocturne et profond » de Claude Debussy et de Gabriel Fauré.

Les titres mêmes de ses pièces, souvent si baroques, attestent ce souci de familiarité. Le compositeur s'amuse, et il ne s'interdit aucune espèce de divertissement, même la plus grosse calembredaine.

Il me rappelle un autre artiste, – non pas musicien celui-ci, mais philosophe, – dont le nom semblera se présenter en dehors de toute attente en ce propos, – Alain. – On serait bien étonné, en effet, de lire les lettres qu'Alain m'écrivait en notre jeunesse, lettres bourrées des plus énormes plaisanteries, de cocasseries de tous genres, à côté des choses graves et profondes qu'il pouvait aussi dire, mais dont il n'abusait jamais dans la conversation et la correspondance, ou qu'il dissimulait sous des dehors ébouriffants. Mais, à l'inverse de Satie, les plaisanteries d'Alain avaient toujours un sens, tandis que celles de Satie amusent par leur absurdité même ou leur insignifiance.

Mais, que le titre soit drôle chez Satie, cela ne signifie pas toujours que la pièce veuille l'être aussi. Souvent ce n'est qu'une « cabriole d'esprit », par laquelle Satie se défend de quelque charme innocent auquel il s'est laissé aller : il a la pudeur de ses émotions.

Debussy avait conseillé un jour à Satie de songer davantage à la *forme* de ses morceaux. Aussitôt Satie écrit trois pièces qu'il intitule : *Morceaux en forme de poire*. Là, le gamin incorrigible ne s'amuse que dans son titre.

Il s'amuse souvent aussi dans sa musique, et il a cultivé aussi avec un rare bonheur le « burlesque musical », dont on est loin d'avoir épuisé toutes les ressources. Il ouvre ainsi une voie féconde. Il la reprend du moins après Chabrier. Et avec une grâce indicible. Relisez *Daphénéo.*

Ce que Satie prépare surtout, c'est la manière des tout jeunes gens qu'il avait pour élèves, – Henri Sauguet, Maxime Jacob et les autres, – qui, après les violences de certains des « Six » (Honegger, Milhaud) ne rêvent plus que de grâce et de douceur à la Mendelssohn ou à la Gounod.

N'oublions pas que l'année de sa mort, en 1925, Satie travaillait à un *Paul et Virginie* en 3 actes. Choix de sujet très significatif.

*

Mais enfin, entraîné par certains commentateurs de l'œuvre de Satie, nous nous laissons aller à lui attribuer, semble-t-il, un rang bien élevé parmi les compositeurs de notre temps !

Reprenons-nous !

Ne lui avons-nous pas fait la part trop belle ? Satie doit-il être pris tout à fait au sérieux ?

Avec ce diable d'homme, avec ce faune énigmatique, naïf et malin, innocent et « roublard », inspiré et « truquard », on ne sait jamais. Double figure, fuyant personnage qui ne se pénétra peut-être jamais lui-même jusqu'au fond.

Il a tant *inventé*, qu'on le prend pour un *créateur*.

Devons-nous voir en lui, comme le veut Jean Cocteau, un grand homme, un génie, l'ancêtre véritable d'où procéderait toute la plus récente génération de talents ?

Dès 1924, des signes de lassitude se manifestaient parmi ses admirateurs. Déjà l'idole avait perdu de son prestige. On l'encensait moins éperdument. D'aucuns l'abandonnaient même, reniaient leurs ferveurs passées.

Agréable petit musicien, disaient-ils, plaisant divertisseur, ingénieux constructeur de cocasseries, ou, au contraire, de pi-

quantes naïvetés, fort original, mais dans un domaine très restreint et vraiment secondaire.

Homme de peu d'importance, en somme, quoi qu'on en ait prétendu, sans réelle influence, mais qu'on a « hissé sur un pavois » pour lui faire jouer un rôle auquel il n'était point préparé.

On lui a prêté des théories, des doctrines, on a rassemblé autour de son nom toutes sortes d'idées directrices qu'il était peu fait par lui-même pour concevoir.

Il est devenu un symbole, un drapeau, un centre de ralliement par la volonté de ses amis et de ses disciples, qui l'ont consacré « Maître » bien malgré lui et qui lui ont suggéré ce qu'ils prétendirent tenir de lui.

Ainsi parlait-on.

À propos du dernier ballet d'Erik Satie, surtout, *Mercure*, un grand désenchantement se produisit. Georges Auric écrivit : « Il est grand temps de prendre congé. »

Il prit congé, en effet, de Satie et de son art « enfantin », qui lui semble désormais « épuisé, vieilli, stérile ».

Le jugement est dur.

Il est atténué par une réserve. Georges Auric conserve toute son admiration pour le *Socrate* de 1918.

Singulière composition que ce *Socrate* !

Erik Satie prend quelques pages des *Dialogues* de Platon traduits par Victor Cousin et il les met en musique. Cela fait quelques petits morceaux dont il intitule l'ensemble : *drame.*

Dénomination bien injustifiée. Il n'y a aucun drame dans ces conversations si calmes, si sereines, si détachées des soucis de ce monde, – et qui se prêtent si mal à la musique.

Je suis bien éloigné, pour ma part, de faire de ce *Socrate* un chef-d'œuvre. Et puisqu'il est temps de m'arrêter à une conclusion où s'affirme mon appréciation personnelle, je dirai que le meilleur ouvrage de Satie (a-t-on dit) ne me semble point d'un ordre de beauté tel qu'il vaille à son auteur, comme l'ont voulu certains, le rang d'un des grands maîtres de l'art musical. Il y a dans *Socrate* de la grâce, du charme, une certaine noblesse, mais aussi de la monotonie et de la pauvreté.

Distinguons une nudité riche et pleine, et une nudité qui n'est qu'indigence.

Jamais Erik Satie ne s'élève à la vraie grandeur. En tout, il est étriqué, petit et mesquin.

Comment a-t-on pu le comparer et l'opposer à Claude Debussy ? L'auteur de *Pelléas* a toutes les grandeurs et toutes les puissances, quand il le veut et comme il le veut. D'un accent, d'un accord, d'un frémissement de la ligne mélodique, il nous émeut jusqu'au fond du cœur. Ses pièces les plus courtes (quelques-uns des *Préludes)* présentent une largeur d'horizon qui évoque l'infini. Jamais Debussy ne semble emprisonné dans les limites étroites d'un procédé ingénieusement construit. Son âme déborde toujours les moyens de son art.

Et c'est tout juste le contraire que nous dirons d'Erik Satie, toujours arrêté au terme proche de sa courte invention technique. Art où il n'y a point d'âme et où l'on se bute de tous côtés aux cloisons opaques d'un esprit tatillon, minutieux, curieux du minuscule, sans élan et sans vie.

Petit génie, de second ordre, à court souffle.

Mais les petites causes peuvent produire de grands effets, et ce petit musicien contribuera tout de même, au moins deux fois dans sa vie, à orienter la musique française vers les voies qu'elle cherchait à tâtons.

*

Voici un art bien différent. Ce n'est plus la simplicité. C'est la complication à l'extrême. Je veux parler de SCHÖNBERG :

Arnold Schönberg est un Autrichien. Il est né à Vienne le 13 septembre 1874. Son père était commerçant et ne songeait guère à faire de son fils un musicien. Arnold Schönberg apprit au lycée le violon. Il organisait en même temps des séances de musique de chambre avec ses petits camarades et leur faisait déchiffrer des œuvres de sa composition. Toujours Schönberg conservera une affection prédominante pour la musique de chambre.

Il ne fut connu, à Paris, comme réformateur, qu'en 1922 et je me rappelle, comme si j'y étais encore, cette séance mémorable où son *Pierrot lunaire* fut donné pour la première fois devant un public français. On disait, dans les couloirs, que les exécutants avaient répété, sous la direction de Darius Milhaud, pendant dix semaines consécutives, matin et soir. Quel extraordinaire dévouement ! Et l'exécution fut hors de pair. Mais quel public désolant ! Presque tous ces gens assemblés salle Gaveau n'étaient venus que dans l'intention arrêtée, soit d'applaudir à tout rompre, soit de protester bruyamment. Tous ces gens avaient leur siège fait d'avance. Ils n'écoutaient pas ou ils n'entendaient que ce qu'ils voulaient entendre. Pour ma part, il m'était tout à fait indifférent de découvrir dans *Pierrot lunaire* un chef-d'œuvre ou, au contraire, un monstre de laideur. Qu'est-ce que cela pouvait me faire que Schönberg eût beaucoup de talent (et même du génie), ou qu'il n'en eût aucun ? Nous étions bien trois dans la salle à suivre l'audition dans cette disposition d'esprit. Aussi ce fut un joli bruit.

Pierrot lunaire est une suite de trois séries de sept pièces pour chant, piano, flûte (ou petite flûte), clarinette (ou clarinette basse), violon (ou alto), et violoncelle sur un poème d'Albert Giraud traduit en allemand par Otto Erich Hartleben, en tout 21 mélodies.

Schönberg avait 37 ans quand il composa cette œuvre. Il en était à la période de pleine maturité. Il s'était peu à peu affranchi de l'influence de Wagner et de Strauss, très sensible dans ses premiers ouvrages. Il s'était constitué une technique tout à fait personnelle, dont le caractère dominant est « l'atonalité ». Dans cette musique, impossible de dire qu'un thème appartient à un ton déterminé. Un thème se compose de sons dont la succession ne se rattache à aucune gamme diatonique définie et qu'on ne peut rapporter qu'à la gamme tonalement indéterminée, dite gamme chromatique. D'autre part, les thèmes se superposent en des contrepoints dont l'obscure loi participe de cette indifférence tonale.

Ne croyez pas que cela soit désordre ou ignorance. Arnold Schönberg est un très savant musicien. Il emploie volontiers les formes les plus sévères de la composition et, à cet égard, s'inspire directement de la plus authentique tradition. C'est ainsi qu'on peut signaler dans *Pierrot lunaire* les curiosités techniques que voici : la 8e pièce, *Nuit,* est une *passacaille* exactement développée ; la 17e, *Parodie,* contient plusieurs imitations canoniques strictement suivies ; la 18e, *Tache de lune,* renferme un double canon entre la petite flûte et la clarinette d'une part, le violon et le violoncelle d'autre part, et affecte la forme dite de l'« écrevisse », c'est-à-dire qu'à partir du milieu de la 10e mesure, tout le début du morceau se reproduit « à reculons » note pour note, etc.

Il y a peut-être quelque pédantisme dans des constructions si recherchées.

Mais ces considérations techniques n'ont pas grande importance. Il ne s'agit pas de savoir comment une musique est faite. Il faut l'écouter naïvement en se souciant peu d'en tenter l'analyse, en se laissant aller à l'impression immédiate. Le musicien n'a pas écrit pour les savants, mais pour le public moyen, qui ignore toutes ces choses et qui ne sait qu'être ému ou ne l'être point.

Je tâchai d'écouter naïvement.

Et il me parut que de ce choix si paradoxal d'instruments et de combinaisons sonores résultait une impression agréable pour l'oreille, – agréable et *facile,* ajouterai-je, pour qui du moins ne soulève pas mille problèmes en cherchant à comprendre ce qu'il éprouve, pour qui se laisse aller au plaisir naturel d'entendre.

Il y avait tout de même une particularité de cet art qui ne me plaisait qu'à moitié. Schönberg a voulu que le texte littéraire ne fût ni parlé ni chanté, mais récité selon une façon nouvelle, à mi-chemin de la parole et du chant. Dans ce système on attaque juste chaque note marquée, mais on ne la « tient » pas, on la lie à la note suivante par des inflexions insaisissables qui s'éloignent insensiblement de l'intonation primitive. J'avoue que ce récit, continuellement modulé, qui n'est ni chant ni parole, me gênait étrangement. J'y trouvais quelque chose de très artificiel et de péniblement affecté. Et puisque nous étions dans le domaine des conventions, j'aimais infiniment mieux la franche convention du chant.

Mais assez parler des moyens employés par Schönberg et de leur premier effet sur la seule oreille. Ces moyens sont destinés à exprimer des sentiments, des émotions, de la poésie, du drame, quelque humanité. C'est là le point important. C'est là que nous avions à juger notre musicien.

Pierrot lunaire est une œuvre humoristique, d'un humour souvent tragique. Il y a des pages telles qu'*Évocation,* qui produisent par leur violence prenante un effet direct de profonde terreur, d'angoisse mortelle. C'est là une note caractéristique de la musique de Schönberg, et que nous retrouverions notamment dans les *Gürrelieder* ou dans les *Jardins suspendus.*

Il y a aussi dans *Pierrot lunaire* des passages de douce rêverie, de rêverie au clair de lune, d'un charme indéniable, avec cet abandon tout germanique au vague du sentiment qui fait

songer, non par les moyens employés, mais par la qualité de l'inspiration, à Schubert ou à Brahms.

La *Sérénade grotesque* est un chef-d'œuvre. L'auteur y fait preuve d'infiniment d'esprit et de grâce dans la parodie. Le rôle du violoncelle dans cette pièce est délicieusement ironique. Schönberg n'est pas spirituel à la française : il n'a pas cette délicatesse de touche, cette incisive concision d'un Debussy. Il s'étend davantage, il appuie un peu plus. Cela reste encore très fin, dans une autre manière.

Une mélancolie pénétrante se dégage de telle de ces mélodies et particulièrement de la dernière : *le Vieux Parfum*.

En somme, l'œuvre nous paraissait, à la fois riche et diverse d'expression, toujours attachante ou tout au moins jamais indifférente.

Ce qu'on pouvait regretter, c'est que *Pierrot lunaire* était chanté en français. Beaucoup des intentions de l'auteur étaient, de ce fait, perdues ou dénaturées. Le texte allemand était indispensable. Des inflexions aussi nuancées, surtout dans cette sorte de demi-parole, ne s'adaptent exactement qu'aux mots pour lesquels elles ont été conçues. La traduction était ici une trahison pour le musicien plus encore que pour le poète. Pour le poète d'ailleurs, quelle affreuse opération à subir, quand on y songe, que ce double transport, d'abord du français en allemand, puis de l'allemand en français ! Car le texte français original ne pouvait évidemment s'adapter à la musique composée sur la traduction allemande. Il avait donc fallu retraduire la poésie en une autre version française. On imagine quel put être le résultat de tous ces retournements, dont chacun faisait perdre un peu de son sens et de sa beauté à la pensée première de l'auteur.

On put regretter aussi que les organisateurs du concert n'eussent pas demandé au public de s'abstenir de toute manifestation entre les morceaux d'une même série. Les applaudisse-

ments et les sifflets qui coupaient à chaque instant l'exécution de si courtes pièces rompaient irréparablement le charme de la musique. Impossible après cela de se ressaisir pour écouter dans la disposition convenable.

Cette exécution si morcelée faisait ressortir davantage un défaut inhérent à l'œuvre elle-même. N'était-ce point, en effet, un défi aux lois imprescriptibles du plaisir esthétique que de prétendre fragmenter ce plaisir en *vingt et un* petits éléments détachés ?

Évidemment Schönberg avait voulu réagir contre la longueur démesurée des compositions de Bruckner ou de Mahler, mais en allant trop loin dans un autre sens.

Pierrot lunaire, ce soir-là, nous avait paru beaucoup trop long, – justement parce qu'il est fait de parties trop courtes. L'excès dans la brièveté engendre la monotonie comme l'excès contraire. De toute façon, la variété reste une condition à laquelle aucun art ne tentera d'échapper sans danger. Or, d'impressions trop rapides on ne sent même plus la diversité.

Ces notations si courtes, on les admettrait encore si elles étaient destinées à un public de lecteurs solitaires. Mais, présentées sur l'estrade d'une salle de concert, elles faisaient un peu l'effet d'éparpillement inconsistant que donneraient, déclamées sur la scène d'un théâtre, les *Pensées* de Pascal ou les *Maximes* de la Rochefoucauld.

Dans tout cela, peu de chose à prendre pour des Français, sinon un encouragement à l'audace.

Nos « Six » avaient cependant voulu connaître Schönberg ; et Darius Milhaud s'était donné beaucoup de mal pour monter ce *Pierrot lunaire*. Mais, en fin de compte, les « Six » s'étaient aperçus que cet art viennois ne leur convenait guère, et son influence sur eux resta minime.

D'abord, ils n'acceptèrent pas le principe de « l'atonalité », qui leur parut stérile. Pour donner le sentiment du mouvement harmonique, il faut qu'il y ait un point fixe, d'où l'on part et où l'on revient, *la tonique*. Il n'y a pas de tonique dans la musique atonale. Au point de vue harmonique, c'est une musique immobile. Les « Six » préférèrent la musique « polytonale », qui superpose des mélodies en des tonalités diverses, mais chaque mélodie ayant sa loi : elle part d'un son fixe pour y revenir. C'est encore au principe de la tonalité qu'obéit la musique polytonique, tandis que la « musique atonale » le nie.

Autant que par les procédés, l'école française différait de l'école de Schönberg par l'esprit et le sentiment. Schönberg était un romantique, les nôtres presque tous des classiques. Schönberg se plaisait aux effets de douceur, aux suavités caressantes, aux miroitements des sonorités chatoyantes. Les « Six » cherchaient la dureté, la crudité, les lignes impitoyables, les couleurs voyantes. C'était un tout autre art que le leur. Les « Six » furent les premiers à s'en apercevoir et ne considérèrent plus Schönberg que d'un regard et d'une oreille curieux mais indifférents.

*

Par contre, IGOR STRAWINSKY fut à bien des égards leur maître.

Ce slave allait donner à la jeune école française sa nouvelle orientation. Il devait finir d'ailleurs par s'installer à Paris et par se faire naturaliser français.

Igor Strawinsky, né à Oranienbaum, près de Saint-Pétersbourg le 5 juin (style russe) 1882, ne fut pas un génie particulièrement précoce, un enfant prodige. À 4 ou 5 ans, il n'étonnait pas ses parents par des dons musicaux, comme Mozart ou Saint-Saëns. Et cependant son père discerna ses aptitudes. Il était lui-même musicien et tenait avec talent l'emploi de 1re basse chantante à l'Opéra impérial de Saint-Pétersbourg. Ce ne fut qu'à l'âge de 9 ans qu'on songea à donner au petit Igor

une maîtresse de piano. Il faut croire que jusque-là il était resté assez étranger à la musique. Il était, en effet, relégué avec ses frères dans la chambre des enfants, d'où il ne pouvait entendre ni un instrument, ni la voix de son père. Mais dès qu'il eut les mains sur un clavier, il se mit à improviser, – indéfiniment. Il conserva toujours l'habitude de composer au piano. Il demanda plus tard à son maître Rimsky s'il faisait bien d'en user ainsi. Celui-ci l'approuva. Et Strawinsky ajoute à ce propos : « Je pense qu'il est mille fois préférable de composer au contact direct de la matière sonore que de composer en imagination cette matière. » Et sous une forme plus vive, il dit encore : « Il ne faut pas mépriser les doigts : ils sont de grands inspirateurs. » Chopin, Fauré pensaient de même et s'en trouvaient bien.

Igor Strawinsky travaillait donc le piano, mais sans intention définie. Son père ne songeait point pour lui à la carrière de musicien. Il voulut qu'il fît de bonnes études littéraires, et il le mit au collège. Il déclare lui-même qu'il y fut « très mauvais élève en tout. » Il n'y trouva pas un seul camarade qui lui inspirât de la sympathie. Trait de caractère : Igor est en enfant fermé, distant, d'esprit concentré, qui ne se livre pas et qui exige des autres pour qu'ils l'attirent toutes sortes de qualités diverses qu'il ne rencontre guère. Pas d'intimité même avec son frère cadet, avec lequel il fit ses études. Igor se montrait rebelle aux confidences, aux épanchements. Il était trop fier. Il craignait de ne pas être compris, de paraître ridicule.

De bonne heure, grâce à un oncle fervent amateur d'art et d'esprit avancé, Igor connaît la musique de Moussorgsky et celle des grands Allemands, Brahms, Wagner, Bruckner, celle enfin de Tchaïkowsky, pour laquelle on sait qu'il conservera toujours une affection particulière.

Il suivait les concerts de la Symphonie impériale et aussi ceux de la Société Belaïeff, où sévissait la musique de Glazounow et son « académisme ». Un jeune ami lui fait connaître les Français : Gounod, Bizet, Delibes, Chabrier, qui lui paraissent

autrement libres, d'une inspiration harmonique et mélodique autrement, fraîche et spontanée.

Les parents de Strawinsky ne songeaient qu'à lui faire obtenir un emploi dans l'administration. Aussi, quand il eut passé son baccalauréat, on lui fit commencer l'étude du droit à l'Université. Cependant, sur sa prière instante, on consentit à lui donner un professeur d'harmonie. Il attendait beaucoup de satisfaction de cette étude : elle ne lui apporta que déceptions et ennui.

Strawinsky s'explique ainsi à ce sujet : « J'ai toujours préféré et je préfère jusqu'à présent réaliser mes idées et résoudre les problèmes qui se présentent à moi au cours de mon travail uniquement à l'aide de mes propres forces, sans avoir recours à des procédés établis qui facilitent, il est vrai, la besogne, mais qu'il faut d'abord étudier et ensuite retenir. Étudier et retenir les choses, aussi utiles fussent-elles, me paraissait donc fatigant et triste ; j'étais trop paresseux pour ce genre de travail, d'autant plus que je n'avais pas assez de confiance dans ma mémoire. » Voilà bien l'esprit concret et réaliste qui ne se satisfera qu'aux prises avec les difficultés présentes et pressantes.

Le contrepoint l'intéressa davantage, peut-être parce qu'il se mit à l'étudier *seul*, et aussi parce qu'il présente des problèmes plus concrets que l'harmonie.

Au printemps de 1905, Strawinsky avait terminé ses études à l'Université et, en janvier 1906, il se mariait. Désormais il ne vivra plus que pour sa famille et pour la musique. Bientôt il rencontrait Diaghilew, en train de révolutionner le ballet russe et s'attachant Fokine, la Pavlowa, la Karsavina et Nijinsky.

Ici un portrait saisissant de Diaghilew : « Un flair hors ligne, une faculté d'enthousiasme extraordinaire, de la passion, du tempérament, une nature large, généreuse, exempte de tout calcul. Il ne commençait à calculer que lorsqu'il n'avait plus le sou. D'une indulgence étonnante pour certains forbans qui

l'approchaient et même qui l'exploitaient, pourvu que leur tare fût compensée par d'éminentes qualités. Ce qu'il détestait, c'était la médiocrité d'esprit et le manque de savoir faire. En un mot, il haïssait et il méprisait la *moule.* »

À Paris, Strawinsky entre en contact avec Pierné, Debussy, Ravel, Schmitt, Manuel de Falla, dont il apprécie les talents divers.

Et voici la façon fort curieuse dont naquit *Petrouchka*. Avant d'aborder *le Sacre du printemps* (déjà en préparation) « je voulais, conte-t-il, me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouât un rôle prépondérant, une sorte de *Konzertstück*. En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, en me promenant au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique, et, conséquemment, la figure de mon personnage. Un jour, je sursautai de joie. Petrouchka ! l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ! C'était ça, j'avais trouvé mon titre ! » Le morceau qu'il venait de composer devint le second tableau de *Petrouchka*. Tout le reste s'ensuivit.

Ainsi *Petrouchka* fut d'abord de la « musique pure ». Et c'est la musique qui suggéra le livret à l'encontre de tout ce qu'on aurait imaginé à première vue.

Ce fut Pierre Monteux, on se le rappelle, qui, musicalement, monta l'œuvre[8]. Strawinsky fait l'éloge de ce chef qui, an-

---

[8] La partition d'orchestre de *Petrouchka* comporte une partie de piano de haute virtuosité dont l'exécution fut confiée, lors des premières

cien instrumentiste de l'orchestre Colonne, « savait s'entendre avec ses musiciens » et avait minutieusement mis au point *techniquement* l'exécution de la partition. « Je n'en demande pas davantage à un chef d'orchestre, ajoutait-il, car tout autre attitude de sa part tourne tout de suite en *interprétation,* chose que j'ai en horreur. » Plus tard, quand il rencontrera Ansermet, Strawinsky fera la même observation. Il aime les chefs qui donnent d'une œuvre une réalisation *objective*, qui n'y insèrent point à tout prix la marque de leur personnalité, qui ne cherchent aucune autre sorte d'expression que celle qui résulte naturellement de la traduction scrupuleusement exacte de la lettre du texte. Méthode qui peut convenir, en effet, qui convient admirablement à la musique de Strawinsky, mais dont les résultats, il faut l'avouer, seraient déplorables s'il s'agissait de présenter des ouvrages de Beethoven, de Wagner, de Chopin ou de Liszt. Ce serait aller à l'encontre de leurs propres intentions. Je ne crois même pas que du Mozart supporterait un traitement aussi rigoureux. Il ne faut évidemment point y étaler les manifestations exubérantes d'une émotion débordante. Mais de quelle fine, délicate et discrète sensibilité cette musique ne doit-elle pas être d'un bout à l'autre soutenue, à moins de perdre tout sens ! D'une sensibilité purement musicale, s'entend, où la littérature et la peinture n'ont rien à voir et que n'encombre aucune réaction de l'imagination visuelle.

Passons.

Chez Debussy, Strawinsky connut Erik Satie. « Il me plut du premier coup. C'était une fine mouche. Il était plein d'astuce

---

représentations, à une toute jeune pianiste qui devait occuper bientôt dans la musique française, et notamment dans la diffusion des œuvres des *Six*, une place de premier plan, Marcelle Meyer. Elle devait plus tard conquérir une renommée universelle dans l'Europe entière. Rendons ici hommage à cette grande artiste pour son talent incomparable et pour les services rendus à notre art de France.

et intelligemment méchant. » Jugement à retenir parmi tant d'appréciations diverses qu'on a données de l'énigmatique musicien. « Dans son œuvre, mes préférences vont surtout à *Socrate* et à certaines pages de *Parade.* »

Quant à Wagner, Strawinsky l'a en horreur. Il vit une fois *Parsifal* à Bayreuth. Il se jura de ne point recommencer l'épreuve. L'atmosphère de la salle, son cadre, son ambiance lui parurent lugubres. « C'était comme un crématoire où l'on s'attendait à voir apparaître le monsieur en noir chargé de prononcer le discours solennel exaltant les qualités du défunt. » Et puis ce qui « révolte » Strawinsky dans cette « entreprise », c'est « l'esprit primaire » qui l'a dictée et qui place sur le même plan « un spectacle d'art et l'action sacrée et symbolique que constitue le service religieux. »

Cette position, cette opposition en face du wagnérisme sera, nous le savons, celle des « Six » et de toute une génération de musiciens. Ils n'ont pas un seul instant éprouvé la séduction qu'a tout d'abord ressentie Debussy aux représentations de Bayreuth. Mais Debussy était d'un autre temps.

On voit d'ailleurs toute la distance qui sépare *Parsifal* du *Sacre.*

À propos du *Sacre*, Strawinsky nous dit toutes les difficultés qu'il rencontra avec Nijinsky, metteur en scène. D'abord, en dehors de son « génie saltatoire », Nijinsky donnait l'impression d'une intelligence étrangement bornée. Et puis, Nijinsky ignorait les notions les plus élémentaires de la musique. Strawinsky dut, avant de l'initier à son œuvre, lui apprendre ce que c'était qu'une *ronde*, une *blanche*, une *noire*. La préparation de la chorégraphie fut une besogne épouvantable. Il ne fallait, en somme, demander à Nijinsky que de danser.

Pour faire connaître *Petrouchka*, Strawinsky voyageait à travers l'Europe. À Berlin, il rencontra Schönberg, et il entendit son *Pierrot lunaire,* dont la « réussite sentimentale » lui parut

incontestable, mais la poétique tout à fait périmée. Romantisme désuet.

À Vienne, Strawinsky se plaint de l'hostilité de l'orchestre, effroyablement conservateur, qui se met en rébellion contre cette *schmutzige Musik*.

Retour à Paris pour la « première » du *Sacre* au théâtre des Champs-Élysées, le 28 mai 1913. Tempête de protestations dans la salle. Nijinsky, debout sur une chaise, dans la coulisse, « criait éperdument aux danseurs : seize, dix-sept, dix-huit... (ils avaient leur compte à eux pour battre la mesure)... Je devais tenir Nijinsky par son vêtement, car il rageait, prêt à tout moment à bondir sur la scène pour faire un esclandre... »

Strawinsky s'occupe alors de mettre en musique des poésies populaires russes ; et, à ce propos, il fait une déclaration de principe à retenir : « Je considère, dit-il, la musique, par son essence, comme impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique... Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref une tenue, et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence. »

Ainsi, la musique ne signifie rien qu'elle-même, et toutes les significations qu'on lui prête lui sont étrangères. Le pur musicien ne découvre dans la musique ni les images de la réalité, ni des évocations de personnages ou de drames, ni même la traduction de sentiments. Il écoute des sons et rien que des sons. Mais les sons, par leur seul pouvoir, peuvent nous troubler jusqu'au fond de l'âme et déterminer en nous des états de sensibilité qui ne sont ni l'amour, ni la haine, ni la douleur, ni la joie, ni la colère, mais qui peuvent nous faire songer à ces passions

diverses par associations d'idées : d'où le mécanisme de l'expression, qui n'est point tout à fait arbitraire et conventionnel comme semble le dire Strawinsky, mais qui n'est pas l'essentiel de la musique...

Laissons ces considérations philosophiques. Voici une plaisante histoire. C'était pendant la guerre de 1914. Strawinsky revenait de Rome vers la Suisse. À la frontière, à Chiasso, on visite ses bagages. On y trouve un portrait de lui que Picasso venait de dessiner à Rome. Jamais on ne voulut laisser passer Strawinsky. On lui demanda ce que représentait cette image. Il répondit que c'était son portrait, dessiné par un éminent artiste : « Jamais de la vie, s'écria-t-on, ce n'est pas un portrait, c'est un *plan.* » – « Oui, le plan de mon visage », répliqua Strawinsky. On ne voulut rien entendre. Il fut obligé de rester 24 heures à Chiasso, d'expédier son portrait à l'ambassade britannique à Rome, au nom de son ami le compositeur lord Berners, qui le fit parvenir plus tard à Paris par la valise diplomatique.

Arrive la fin de l'année 1917. C'est la révolution en Russie. Strawinsky se trouve ruiné. Il faut qu'il se crée des ressources pour vivre. Ce n'est pas commode. Il imagine, avec ses amis Ramuz et Ansermet, de monter une sorte de petit théâtre ambulant, pour lequel il compose, avec des moyens d'exécution tout à fait réduits, une petite pièce inspirée des contes russes écrits par Afaniassief et qui font allusion aux aventures d'un soldat déserteur durant les guerres napoléoniennes et aux artifices du diable pour lui ravir son âme. Ainsi naquit la célèbre *Histoire du Soldat.* Orchestre minuscule, composé d'un violon, d'une contrebasse, d'une clarinette, d'un basson, d'une trompette et d'un trombone. Strawinsky comptait, pour amuser le public, sur le spectacle des musiciens jouant de ces instruments et de leur assemblage hétéroclite.

À ce propos, il ajoute cette réflexion topique : « J'ai toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. » Le geste aide à comprendre la mu-

sique. Et il continue : « À la vérité, ceux qui prétendent ne jouir pleinement de la musique que les yeux fermés ne l'entendent pas mieux que les yeux ouverts, mais l'absence de distractions visuelles leur donne la possibilité de s'adonner à des *rêvasseries* sous le bercement des sons, et c'est là ce qu'ils aiment bien mieux que la musique elle-même. » On ne saurait mieux dire.

Une dernière indication tirée des *Chroniques* de sa vie : en matière d'enseignement de la musique, Strawinsky ne voudrait pas que l'on commençât par la musique ancienne. L'initiation musicale doit, selon lui, remonter le cours des temps. Il faut partir du présent pour aller vers le passé. La musique que chacun de nous comprend le mieux, c'est celle du temps où il vit. Est-ce là un paradoxe ? Je ne le crois pas. J'ai vu bien des enfants (de petits pianistes de 8 à 10 ans) entrer tout de go dans la musique de Debussy, de Ravel, de Darius Milhaud, qui leur était tout de suite plus familière que celle de Bach ou de Mozart. L'enfant, s'imprègne d'une certaine atmosphère musicale avec l'air même qu'il respire.

1918 ! Grâce aux Américains, le *jazz* fait son entrée en France.

1918 ! Strawinsky écrit son *Rag-time* pour onze instruments et l'année suivante son *Piano-rag-music.*

*

Dès le *Sacre du Printemps,* Strawinsky bouleversait les traditions établies. Sa liberté d'écriture, tant au point de vue rythmique qu'au point de vue tonal, ouvrait les voies nouvelles dans lesquelles devaient s'engager les jeunes musiciens français. Il réalisait un spectacle barbare, d'un style où une volonté obstinée « du primitif » transparaissait au travers des plus spontanées inspirations ou les déterminait. Le rythme prend une importance capitale dans cette œuvre sous « la fuite éperdue » des thèmes. « Musique à grands coups de battoir, répandant une terreur nègre. » Les « Six » ne l'oublieront pas, ni l'ouvrage, ni

l’art nègre, ni les coups de battoir, ni enfin le *bruit*. Bruit rythmé, bien entendu, et dont parfois le seul caractère musical est d’être rythmé, et d’un rythme étrange qui va quelquefois dans l’irrégularité jusqu’à se noter ainsi : 9/8 – 5/8 – 7/8 – 3/8 – 2/4 – 7/4 – 3/4 – 7/4 – 3/8 – 2/4 – 7/4 – 3/8 – 5/8.

Mais Igor Strawinsky n’est pas seulement un prodigieux inventeur de nouveautés rythmiques : la fougue, la violence, l’élan impérieux de son inspiration s’imposent à ceux même qui discutent ses procédés. Sa musique, qui avait plu d’abord par sa couleur brillante, sa langueur voluptueuse, son charme étrange, entraîne maintenant par son énergie sauvage. Cet art rempli de trouvailles est sans recherche, ou du moins une extraordinaire spontanéité oriente à tout instant la recherche et la conduit droit au but.

Mais voici qu’un grand changement se produit dans la façon dont Strawinsky conçoit la musique et conduit ses créations. Renonçant à ses premières tendances presque anarchiques (anarchie peut-être apparente) il devient de plus en plus l’ami de l’ordre, de la clarté, de la simplicité (toute relative), au besoin de la nudité. Ce sauvage veut être un classique (ne l’a-t-il pas toujours été à quelque degré ?). Et c’est alors que la musique devient pour lui un objet que nous devons considérer du dehors, sans y chercher je ne sais quel secret intérieur absent, où nous ne voyons rien dans ce secret d’analogue à un élément psychologique, à une émotion. Ce secret, c’est celui du sculpteur ou du peintre, rien de plus, rien de ce qu’ont voulu y apercevoir certains critiques ou artistes. Artiste ? Que signifie le mot ? Strawinsky le distingue à peine d’artisan. Le tout est de savoir son métier et de l’exercer consciencieusement. La beauté vient par surcroît, – ou elle n’est pas. – La beauté n’est que la perfection de l’ouvrage bien fait, selon les règles et selon une inspiration presque toute manuelle, la main qui improvise sur le clavier ou sur le papier réglé. À propos des manuscrits de Strawinsky toujours admirablement calligraphiés, Ramuz a dit :

« Son art n'est, après tout, – ou ne veut être, – qu'une sorte de calligraphie. »

Mais nous n'aimons guère cette formule, qui a quelque chose de péjoratif. Autant dire que la musique de Mozart n'est que calligraphie. Il peut y avoir une grande beauté dans cette conception hautaine de la musique, qui ne veut admettre aucun partage ; et nous n'avons qu'à choisir dans les ouvrages que Strawinsky publiait à partir de l'*Histoire du Soldat*[9] :

---

[9] À propos de l'inconvénient qu'il y aurait à chercher le sens de la musique en dehors d'elle-même : « Qu'importe, s'écrie Strawinsky, que la *IIIe Symphonie* ait été inspirée par la figure de Bonaparte républicain ou de Napoléon empereur ? Il n'y a que la musique qui compte. Mais parler musique est une chose risquée et qui entraîne des responsabilités. Alors on préfère se rabattre sur les « à côté »... Cela me fait penser, ajoute-t-il, à un dialogue entre Mallarmé et Degas que je tiens de Paul Valéry. Un jour Degas, qui, comme on sait, aimait à taquiner la Muse, dit à Mallarmé : « Je ne puis pas arriver à « finir mon sonnet. Ce ne sont pas pourtant les idées qui me manquent. » Et Mallarmé, doucement : « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, mais avec des mots. »

Et voici une opinion très importante de Strawinsky sur Beethoven, dont il défend l'instrumentation si attaquée aujourd'hui. C'est que Beethoven ne concevait pas du tout l'instrumentation à la façon dont la considèrent la plupart des compositeurs contemporains. Il n'y voyait nullement un costume, une enluminure, un assaisonnement.

« Il règne aujourd'hui une sorte de « malsaine gourmandise pour l'opulence orchestrale » qui fausse le jugement du public. « *L'orchestration est devenue une source de jouissance indépendante de la musique.* » Voilà de quoi ne s'accommode pas la conception strawinskyste de la musique pure. Il serait temps, pense-t-il, de remettre les choses à leur place et de s'inspirer de la « sobriété » beethovénienne.

Strawinsky revient sans cesse sur cette thèse fondamentale que la musique ne signifie qu'elle-même. Il la présente sous vingt aspects divers, et je cite avec un particulier plaisir les lignes suivantes : « La plupart des gens aiment la musique parce qu'ils comptent y trouver des émotions telles que la joie, la douleur, la tristesse, une évocation de la nature, un sujet de rêve ou bien encore l'oubli de « la vie prosaïque ». Ils y cherchent

Histoire du Soldat (1918), *Rag-time* pour 11 instruments (1918), *Quatre Chants russes* pour voix et piano (1918-19), *Piano-rag-music* (1919), *Trois pièces pour clarinette solo* (1919), *Pulcinella*, ballet (1919), *Symphonie d'instruments à vent*, à la mémoire de C. A. Debussy (1920), *Concertino pour Quatuor à cordes* (1920), *les Cinq Doigts* pour piano (1921), *Mavra*, opéra bouffe (1921-22), *Octuor* pour instruments à vent (1923), *Concerto* pour piano et orchestre d'harmonie (1923-24), *Sonate* pour piano (1924), *Sérénade* en *la* pour piano (1925), *Œdipus rex*, opéra-oratorio (1926-27), *Apollon Musagète*, ballet (1927), *le Baiser de la Fée*, ballet (1928), *Capriccio* pour piano et orchestre (1929), *Symphonie de Psaumes* pour chœur et orchestre (1930), *Concerto* pour violon et orchestre (1931), *Duo concertant* pour piano et violon (1932), *Perséphone* (1933-34), *Concerto pour deux pianos soli* (1935), *Jeux de cartes*, ballet (1936), *Concerto en mi bémol* pour orchestre de chambre (1937-38).

---

une drogue, un *doping* : « ... La musique ne vaudrait pas cher si elle était réduite à une pareille destination. Quand les gens auront appris à aimer la musique pour elle-même, quand ils l'entendront d'une autre oreille, leur jouissance sera d'un ordre bien plus élevé et plus puissant. »

Notons aussi cette opinion paradoxale de Strawinsky sur l'écriture pianistique de Beethoven. Quand il joue ses *Sonates* pour piano, ce qui le frappe, nous dit-il, c'est « le souverain incontestable de l'instrument. » Il ajoute : « C'est l'instrument qui lui inspirait sa pensée musicale et en déterminait la substance... Les uns composent une musique *pour* piano, les autres une musique *de* piano. Beethoven appartient nettement à cette dernière « catégorie. » On sera étonné de ce jugement. Tant de critiques ont reproché à Beethoven de mal écrire pour le piano et, d'une façon générale, de violenter le matériel sonore et d'en faire un usage qui dépasse ses limites. Strawinsky pourra répliquer que, bon gré mal gré, Beethoven est bien forcé de s'assujettir dans une certaine mesure aux conditions que lui impose l'emploi de tel instrument, le piano par exemple, et que la résistance de la matière à ses desseins détermine alors des inventions. Mais il y aurait tant à dire sur ce sujet.

La grande beauté de ces formes musicales peut n'être pas sentie par tous. Du moins ne faut-il pas se méprendre sur la valeur de cette musique qui « ne signifie rien. »

Dans une interview que Strawinsky m'accordait à la Radio il y a quelques années, je lui posais cette question : selon l'opinion de certains critiques la tendance de la dernière époque de votre production serait orientée vers la beauté purement formelle et architectonique. Est-ce bien là votre attitude vis-à-vis de la musique ?

« Le phénomène de la musique, me répondit Strawinsky, nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produisent en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne. On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Gœthe le comprenait bien, qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée. »

Cet ordre dont le règne, selon Strawinsky, est organisé par l'art, se réalise-t-il par la seule voie du métier, ou suppose-t-il l'inspiration ? Mais qu'est-ce au juste que l'inspiration ? À cette nouvelle question voici comment répond le Maître :

« Pour moi, comme musicien créateur, la composition est une fonction quotidienne que je me sens appelé à remplir. Je compose parce que je suis fait pour cela et que je ne saurais m'en passer. Comme tout organe s'atrophie s'il n'est pas maintenu dans un état de continuelle activité, de même les facultés du compositeur faiblissent et s'engourdissent quand elles ne sont pas soutenues par l'effort et l'entraînement. Le profane s'imagine que, pour créer, il faut attendre l'inspiration. C'est

une erreur. Je suis loin de nier l'inspiration, bien au contraire. C'est une force motrice qu'on trouve dans n'importe quelle activité humaine et qui n'est nullement le monopole des artistes. Mais cette force ne se déploie que lorsqu'elle est mise en action par un effort, et cet effort est le travail. Comme l'appétit vient en mangeant, il est tout aussi vrai que le travail amène l'inspiration, si celle-ci n'est pas apparue dès le commencement. Mais ce n'est pas uniquement l'inspiration qui compte, c'est le résultat, autrement dit l'œuvre. »

*

Le dernier concert où j'entendis des œuvres de Strawinsky fut celui de la *Sérénade,* le 14 juin 1938, où elles étaient dirigées par le Maître lui-même. D'abord l'*Histoire du Soldat* « en concert » sans action, ce qui amena d'étranges méprises, l'auditoire écoutant de l'air le plus grave, le plus profondément sérieux et pénétré des passages qui auraient dû le faire éclater de rire. Malentendu déplorable, dira-t-on. Ce n'est pas sûr. L'action seule est peut-être comique, et la musique n'a sans doute que l'utilité d'un accompagnement éventuel.

Le *Concertino pour quatuor à cordes* vint ensuite. C'est une œuvre dans laquelle, comme dans beaucoup d'ouvrages de cette période, les rythmes servent de thème bien plus que des motifs mélodiques. L'invention rythmique y est surprenante. Il y a là-dedans une vie extraordinaire, une vie rude, saccadée, à détentes subites, une vie de pantins articulés, une vie guignolesque, qui fait penser à *Petrouchka*.

L'*Octuor* est celle de toutes ces pages de Strawinsky que j'apprécie le moins. J'y sens trop le dessein exclusif de résoudre des problèmes de technique, un jeu de combinaisons d'où l'âme de l'auteur est absente. Il y a, naturellement, de très beaux passages. Mais ils font exception. Est-il question de mettre de l'âme dans cet exercice de contrepoint acrobatique ? Mais oui, comme ailleurs. Cette âme, cette force motrice indispensable, à quoi s'occupait-elle donc alors ?

À côté de l'*Octuor*, le nouveau *Concerto en mi bémol* pour petit orchestre (encore inédit) me paraît tout à fait libéré. La première partie en est surtout heureuse. Elle débute avec joie, dans une sereine lumière. Les motifs n'y sont point purement rythmiques, et la mélodie y retrouve un charme dont quelquefois Strawinsky se défend un peu trop. Tout le long de l'œuvre, il y a comme un courant de jeunesse qui la vivifie.

Et voilà le souvenir très proche et très présent, souvenir charmant et profond, que je conserve des derniers ouvrages du Maître.

*

Ce Maître, il est pour tous d'une affabilité extraordinaire. On trouve toujours auprès de lui l'accueil le plus courtois et le plus modeste. Je me rappelle à l'Exposition de 1937, lors d'un concert où l'on jouait sa *Symphonie de psaumes,* je me rappelle sa joie enfantine après une exécution qui l'avait pleinement satisfait, devant une salle pourtant peu garnie, peu digne de lui. Et je compare la simplicité de cet homme génial avec la prétention et la sotte vanité de quelques autres qui croyaient éblouir tout Paris et qui me faisaient une scène parce qu'ils avaient attiré peu de monde et que les affiches n'étaient pas assez grandes... Ils en crevaient de dépit... Je voyais le calme de Strawinsky. Il est vrai qu'à ces petites contrariétés il avait une consolation, c'était d'être réellement Strawinsky.

*

C'est de Strawinsky, sans aucun doute, que les « Six » apprirent le plus de choses et surtout à taper sec et dur[10].

---

[10] Pour le public, pour la critique, il en est de même que pour les compositeurs : l'influence de Strawinsky fut toute-puissante. Lucien Rebatet écrivait dans l'*Information musicale* du 23 janvier 1942 : « Je ne

CHAPITRE V

AUTRES INFLUENCES SUR LES « SIX » : ROUSSEL, FLORENT SCHMITT, DÉODAT DE SÉVERAC, RAVEL

Il nous reste à parler de quelques musiciens qui, d'une façon plus ou moins lointaine, exercèrent une action sur les « Six » et contribuèrent, pour leur part, quelquefois d'une façon bien détournée, à la révolution de 1918.

D'abord ALBERT ROUSSEL.

*

---

suis pas de la génération des debussystes intransigeants et militants. Ceux de mon âge n'étaient pas nés lorsque *Pelléas* apparut. Le musicien qui, jusqu'ici, a été pour nous le « contemporain capital », qui a exprimé avec le plus d'intensité la violence, la couleur, les désirs de notre époque, c'est Strawinsky, le Strawinsky de *Petrouchka,* du *Sacre,* des *Noces,* de l'incomparable *Histoire du Soldat,* puis du retour à des formes plus dépouillées et plus sévères. Nous avons pu admirer Wagner naturellement, en toute justice, sans être contraints de secouer le faix de la wagnéromanie de 1890, de ses délirantes et massives exégèses. Nous pouvons être beaucoup plus impartiaux que nos aînés, parce que nous n'avons malheureusement point été jusqu'ici les témoins d'une vraie révolution musicale, d'un de ces éclairs soudains qui illuminent pour un siècle et davantage l'histoire de l'art des sons. » Mais Strawinsky n'est-il donc pas l'auteur d'une « vraie révolution » en musique ?

Il y a bien des choses à envier dans la destinée d'Albert Roussel. Une de celles dont, en vieux marin que je suis, je serais volontiers jaloux, c'est qu'il ait eu le bonheur de naviguer dans sa jeunesse sur la *Melpomène*, la dernière de nos frégates à voiles. Quelle impression ce devait être que de filer « au plus près », sous bonne brise, sur ce magnifique bateau penchant sous la risée dans le frémissement du vent glissant le long des voiles !

« Rien de plus charmant, écrivait-il lui-même, que le doux et lent bercement du navire légèrement incliné sous la brise. Rien de plus délicieux que d'aspirer la fraîcheur saline de l'Océan, étendu dans la grand hune, sous la magnificence d'un hunier bien gonflé. Les temps sont révolus où les marins pouvaient encore connaître ces joies dans la monotonie caressante des longues croisières. »

C'est de ce séjour enchanteur sur la *Melpomène* que datent les premiers essais de composition d'Albert Roussel.

*

Albert Roussel est né à Tourcoing le 5 avril 1869.

Élève au Collège Stanislas, à Paris, il se prépara aux examens de l'École Navale.

À 18 ans, en 1887, il entrait au Borda.

Comme enseigne de vaisseau, Albert Roussel faisait quelques années plus tard le voyage de Cochinchine à bord de la canonnière cuirassée *le Styx*.

En 1894, à 25 ans, il démissionnait pour se consacrer entièrement à la musique. Il demanda des conseils, des leçons d'abord à des professeurs de Roubaix, puis à l'organiste Gigout. Enfin, à partir de 1898, il entra à la *Schola Cantorum* et travailla jusqu'en 1907 avec Vincent d'Indy.

À son maître, il ne ressemblait point à tous égards. Il n'en avait pas l'âme romantique. Mais il apprit de lui le culte de la forme, des vastes architectures sonores, des constructions solides et bien équilibrées.

Seulement, ce qui est singulier, c'est que cet art de la sévère logique musicale, il l'appliquait à exprimer des images et des émotions qui, souvent sont celles d'un impressionniste. Albert Roussel est quelque chose comme un Debussy formé à l'école du contrepoint. Rien de plus curieux ni de plus savoureux que le contraste perpétuel entre une sensibilité très vive, très mobile, une imagination très fantaisiste et la rigidité des cadres dans lesquels l'une et l'autre s'expriment.

Ainsi le veut Albert Roussel, par le fait même de son éducation première, mais aussi sans doute par le fait de sa nature complexe, qui associe des contraires, qui s'attache avec autant d'ardeur à la construction des belles lignes d'un vaste ensemble et à la recherche de la sensation rare, d'un accord étrange, d'un rapprochement de timbres inédit, d'un effet de couleur saisissant.

Dans sa *Suite pour piano,* son *Trio,* sa *Sonate* piano et violon, dans son *Poème de la Forêt,* ses *Évocations* pour orchestre et chœur, dans son *Festin de l'Araignée,* son opéra-ballet *Padmavâti,* ses *Symphonies,* Albert Roussel se présente à la fois comme un constructeur d'édifices spacieux aux nobles proportions et comme un peintre ou un poète minutieusement appliqué à la notation des infiniment petits du sentiment ou du rêve.

Il y a en lui du Loti et du Proust.

Admirable paysagiste, qu'il soit inspiré par le ciel de France ou par celui de l'Inde, il transfigure toujours la réalité en nous la représentant. Il voit certes au delà de ce qu'il a sous les yeux. Les objets extérieurs semblent n'être pour lui qu'une occasion de songer. Les songes qu'il nous confie sont d'une intensité prodigieuse : ils s'imposent avec la force d'une sorte

d’hallucination. Parfois, ils ont l’obsédante horreur du cauchemar.

Songeur, mystérieux rêveur qui semble faire peu de différence entre le réel et l’imaginaire, qui se prend sans doute à ses propres illusions, il ressemble par bien des points, on le voit, à l’auteur des *Nuages* et de *Pelléas,* à Claude Debussy.

Tandis que Maurice Ravel partira de Debussy pour s’en éloigner, Albert Roussel, malgré une éducation première toute contraire aux tendances de l’impressionnisme, manifestait à bien des égards l’esprit debussyste.

Mais il y a une vigueur, un accent incisif, une volonté de construction dans la musique d’Albert Roussel qui la distinguent profondément de celle de Debussy.

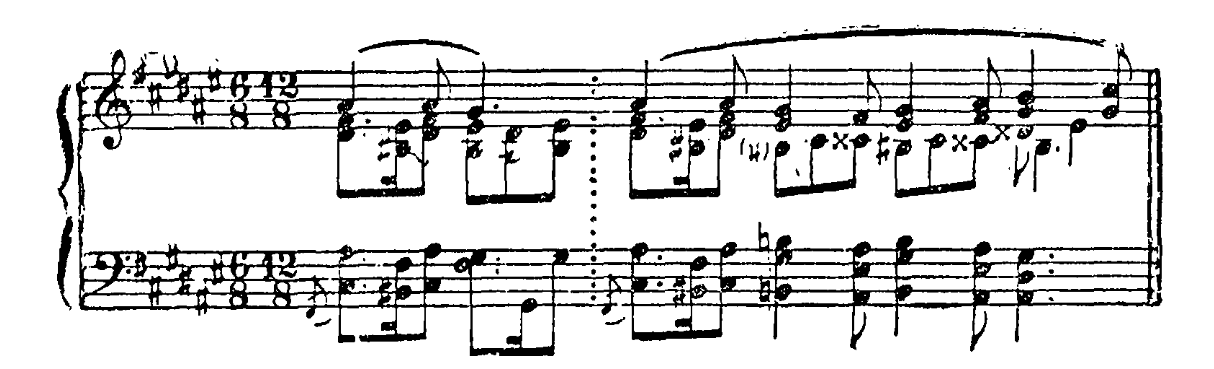
Par un côté de son talent, par son goût pour le contrepoint, pour le développement des thèmes, pour l’architecture musicale, il prépare la réaction violente qui s’est accomplie depuis la guerre de 1914 contre tout ce qui séduisait encore les compositeurs de la génération précédente dans l’art fluide, mais d’un charme si profond, si troublant qu’était l’art de Claude Debussy.

*

Mais ne nous bornons pas à ces considérations générales. Entrons dans plus de détails.

Et d’abord, considérons la technique. D’où Roussel l’a-t-il apprise ? Sa science de l’harmonie, du contrepoint et de la fugue, il la tiendrait surtout, selon son remarquable commentateur Arthur Hoérée, de l’organiste Gigout, dont il fut d’abord l’élève. Gigout sortait lui-même de l’École Niedermeyer, où il avait, comme Fauré et Messager, reçu l’enseignement de Saint-Saëns. Ce serait donc la tradition de Saint-Saëns, au moins au point de vue harmonique, que Roussel continuerait. Je ne suis guère de cet avis. Bien qu’il se soit d’abord instruit auprès de Gigout, je crois que Roussel a subi surtout l’influence de Vincent

d’Indy. Certes, il n’a pas eu à refaire auprès de lui ses études d’harmonie et de contrepoint et n’a travaillé avec lui que la composition proprement dite. Mais il n’a pas été sans être frappé par l’exemple que donnait la musique de son maître, dont il fut amené à reproduire d’abord les particularités dans les moindres détails. L’enseignement de Saint-Saëns a conduit ses disciples Fauré et Messager à une écriture essentiellement « coulante ». Même dans ses audaces les plus aventureuses Fauré ne violente pas l’oreille. Ses enchaînements les plus imprévus s’imposent par leur douceur, et c’est plus par la nouveauté de ces enchaînements que par la hardiesse des agrégations harmoniques de ses accords que souvent il nous étonne. Au contraire, Roussel a tout d’abord le goût des accords étranges et durs, et s’il les enchaîne de façon à nous surprendre, il faut bien dire que la surprise n’est pas toujours celle d’une suavité, imprévue, mais elle est rude et n’épargne pas à notre oreille un effort sensible pour l’admettre. Roussel a, surtout dans ses premiers ouvrages, une harmonie escarpée, et qui peut paraître barbare, à la façon de son maître d’Indy. Ce n’est pas l’insinuant Fauré qui aurait écrit ces lignes âpres qui froissent une oreille peu exercée (début de la *Sicilienne* de l’*op*. 14) :



Donc voilà un point sur lequel je contredirai volontiers Arthur Hoérée.

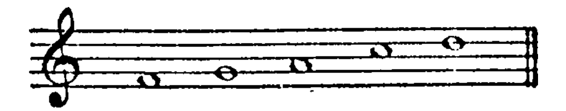
Mais, d’autre part, je suis d’accord avec lui sur certains caractères essentiels de la technique d’Albert Roussel.

Ce qu'il y a de plus frappant dans la musique de Roussel, c'est l'usage fréquent qu'il fait des modes autres que le majeur et le mineur, des modes grecs tout d'abord, mais aussi des gammes hindoues, beaucoup plus rares dans la musique européenne. Ces gammes hindoues se réduisent à deux principales :



et aux 72 modes que l'on obtient en faisant varier les notes mobiles (indiquées ici par les noires).

Roussel emploie aussi la gamme de cinq sons :



L'harmonie de Roussel s'explique souvent par son origine modale.

Et puis, il y a toutes les appogiatures et les notes de passage qui peuvent compliquer l'apparence d'accords en réalité assez simples et leur donner un aspect hirsute et dont on méconnaît l'agrément certain s'ils sont exécutés avec toutes les précautions requises.

Enfin l'harmonie de Roussel peut tendre vers la polytonalité en empruntant à certains étagements de tierces, comme la onzième et la treizième majeure, leurs éléments en apparence discordants :



Combinaisons qui peuvent se décomposer en une série d'accords parfaits qui dissonent entre eux :



Remarquons que les deux derniers accords ne diffèrent que par le mode, et notons que Roussel use souvent aussi de la polymodalité.

Le terme *polytonalité* est peut-être impropre. Pour ma part, je soutiendrais volontiers qu'il n'y a pas de polytonalité. Car la polytonalité apparente résulte d'un étagement de tierces qui ramène tous les éléments de l'agrégation sonore à l'unité de la même basse dont ils sont les résonances lointaines, de telle sorte qu'ils se trouvent inclus ainsi dans la même tonalité. Ou bien, si l'on préfère cette explication, deux accords caractérisant des tonalités en apparence différentes sont superposés dans le même instant par une sorte d'anticipation de l'un sur l'autre, si bien que le second peut être considéré comme la résolution du premier.

Ainsi l'esprit réunit dans le même instant, par une sorte de contraction, deux moments du développement harmonique.

Autrement dit, dans un ensemble polytonal il y aurait toujours une tonalité principale à laquelle les autres tonalités apparentes se subordonneraient et dans laquelle elles se résoudraient.

Mais il ne faut pas lire Roussel que verticalement. Le contrepoint occupe chez lui une place très importante, contrepoint des plus curieux, des plus hardis et toujours des plus adroits.

Presque jamais de « marches d'harmonie », de symétries exactes, et même un goût pour l'asymétrie qui fait une des principales difficultés de sa musique.

Des mélodies d'ordinaire très longues et d'une ligne extrêmement fantaisiste et même fantasque, tantôt onduleuses, tantôt à arêtes vives avec de grands sauts et constamment modulantes.

Rythme souvent assez complexe : 5/4, 7/4, 10/8 = 6/8 + 4/8, etc. Très mobile dans ses premiers ouvrages, le rythme devient implacablement continu dans les derniers par un souci croissant de classicisme.

On a parlé des « basses fausses » de Roussel et de son « strabisme harmonique ». Il ne faut voir dans cette critique que le souci d'esprits trop strictement attachés à la tradition. Rien de commun, semble-t-il, avec le cas de Berlioz, qui, à cet égard « entend mal » par moments. Les basses de Roussel s'expliquent par les exigences du contrepoint ou celles d'un système modal étranger à notre majeur et à notre mineur.

Technique, en somme, extrêmement personnelle.

Passons à l'esthétique.

*

L'impression qui se dégage des œuvres d'Albert Roussel est avant tout celle d'une étonnante diversité. Albert Roussel ne se ressemble pas souvent à lui-même. Toujours à l'affût, c'est par excellence le chasseur d'imprévu. Félicitons-nous des joies variées que nous vaut cette noble inquiétude.

Les œuvres de jeunesse, le *Trio op.* 2, la *Sonate* piano et violon *op.* 11 sont écrites dans les cadres où s'enfermait volontiers Vincent d'Indy. C'est le moment des longs développements, des vastes architectures. Ce goût de construire, Albert Roussel le conservera toujours, mais il cherchera et trouvera de nouveaux procédés de construction que ceux qu'on lui avait enseignés à la *Schola*, et il s'appliquera à condenser sa pensée, à faire court.

Quoi qu'il en soit, j'aime ces premiers ouvrages, si forts, si robustes et déjà d'un parfum tout autre que ceux de d'Indy.

Il y a une œuvre de cette époque qui m'est particulièrement chère, c'est la *Suite pour piano op.* 14, qui, lors de sa première

audition par Blanche Selva, nous parut bien étrange, mais dont j'aimai tout de suite le prélude fantastique, hallucinant, avec sa basse obstinée d'un caractère si farouche et si dur. Je tiens de l'auteur qu'en écrivant cette page il était inspiré par le souvenir d'une violente tempête où il faillit périr. Dans la *Sicilienne* par contre, que d'élégance et de grâce, quel joli dessin de la partie chantante sur des harmonies dont les dissonances un peu hérissées font ressortir encore davantage le charme de la mélodie. Que de vigueur, quels beaux accents rythmiques dans la bourrée ! Quelle vie dans la ronde finale ! L'écriture pianistique est fort curieuse, et il y a des effets de timbre tout nouveaux.

Dans le domaine de la musique de chambre, notons avec quel bonheur Albert Roussel écrit pour la flûte. Rappelons particulièrement ses quatre pièces intitulées *Joueurs de flûte* pour flûte et piano, avec ces quatre sous-titres : *Pan, Tityre, Krishna, M. de la Péjaudie.* Il y a dans ces pages infiniment de grâce, de charme, de caprice, d'esprit et de volupté. On ne sait laquelle préférer. Peut-être la quatrième, *M. de la Péjaudie,* dont l'élégance et la passion surannée s'enrubannent ironiquement d'exquises broderies.

Pour la flûte encore, pour la flûte à laquelle s'adjoignent violon, alto, violoncelle et harpe, cette *Sérénade (*1925) qui s'imposa d'emblée par les qualités les plus séduisantes. On s'y trouve enchanté par une poésie d'une douceur extrêmement pénétrante. Jamais Albert Roussel n'a été mieux inspiré. Dans l'andante, notamment, sorte de nocturne d'un sentiment très délicat, le chant de la flûte s'élève à une hauteur, à une noblesse, à une grandeur que l'auteur de cette pièce si émouvante n'a jamais dépassées.

Lors de la « création » de cette *Sérénade,* de ce chef-d'œuvre, Albert Roussel a été servi par un interprète hors de pair, René Le Roy, qui a le charme, la tendresse, la légèreté, l'esprit et aussi, quand il le faut, de grands élans de passion, qu'il traduit paradoxalement avec la plus puissante éloquence

sur cet instrument, la flûte, si peu fait, semble-t-il, pour les rendre.

Dans le cadre intime de la musique de chambre, Albert Roussel a encore écrit la *Sonatine* pour piano *op.* 16[11], un magnifique *quatuor à cordes* et tout cet extraordinaire bouquet de mélodies : *le Départ, le Bachelier de Salamanque, l'Ode à un jeune gentilhomme, Réponse d'une épouse sage,* etc., etc., qui comptent parmi les fleurs les plus précieuses du jardin de la musique française.

*

Dans le domaine de la musique symphonique, Albert Roussel a su se faire la place de premier plan qui était due à sa maîtrise.

Son *Poème de la Forêt,* ses *Évocations,* sa *Fête de Printemps,* ses *Symphonies* comptent parmi les plus belles productions de l'École française, à côté des œuvres analogues d'un Vincent d'Indy et d'un Paul Dukas.

J'y joindrai le délicieux *Festin de l'Araignée,* primitivement ballet, mais bientôt suite symphonique, inscrite aux programmes des concerts symphoniques du monde entier.

J'insisterai volontiers sur les *Évocations* et sur la 3e *Symphonie.*

---

[11] La *Sonatine* d'Albert Roussel est dédiée à Marthe Dron, pianiste réputée, qui, associée au grand violoniste Armand Parent, a consacré avec ferveur son talent fait d'ardente précision, de netteté incisive et de puissance au service de la musique française, notamment à la diffusion des œuvres de l'école franckiste. Personne n'a joué comme elle le final de la *Sonate* de Vincent d'Indy, avec cette autorité, cette grandeur et cette chaleur passionnée.

Les *Évocations* furent inspirées à Roussel par un voyage qu'il fit aux Indes, en 1909, pour renouveler ses impressions de jeunesse. Elles se divisent en trois parties : I. *Les Dieux dans l'ombre des Cavernes.* II. *La Ville Rose.* III. *Aux bords du fleuve sacré,* et constituent une sorte de *Symphonie avec chœurs.* C'est d'un art extrêmement complexe, où l'on peut démêler bien des éléments divers.

D'abord on en admire, surtout dans la première partie, la belle ordonnance, le développement savamment étudié, la majestueuse distribution des thèmes, des tonalités, des valeurs. Il y a là comme un ressouvenir du maître dont Roussel fut le disciple (avant de devenir un maître à son tour), de Vincent d'Indy. Et non seulement dans la forme extérieure, dans le procédé, mais aussi dans la *qualité* des idées, leur structure interne ; et je ne sais pourquoi l'on songe à quelque lointain rapport avec le premier mouvement de la *Symphonie cévenole.*

Tout de même, il y a de profondes différences. De ces deux grands paysagistes, Vincent d'Indy et Albert Roussel, le second a une sensibilité beaucoup plus mobile, plus curieuse, beaucoup plus subtile et diverse. D'Indy s'en tient à sa terre de France, qu'il aime d'un amour profond et dont il traduit la poésie intime dans une communion profonde. Il n'est aucunement soucieux d'exotisme, ni d'aucune sorte de sensation rare. Mais avec quelle force pénétrante il nous rend le sentiment qui l'attache à son Vivarais ! Albert Roussel est toujours en quête de quelque émotion nouvelle, qu'il ira chercher jusqu'aux Indes, s'il le faut. Son âme de marin vogue toujours sur les océans du rêve, en désir de quelque ailleurs non encore atteint. Il ne se repose pas dans l'amour du foyer et des lieux familiers. Il part toujours en quelque lointain voyage, fût-ce d'imagination. Ses rêves sont splendides de couleur et de volupté. La variété des sensations qui s'y révèlent est incomparable. Il y en a une profusion étonnante. C'est éblouissant de fantaisie.

Ce ne sont pas seulement de merveilleux paysages que l'art d'Albert Roussel excelle à évoquer, ce sont aussi de séduisants spectacles de danse. La danse l'attire, le retient. Il a une prédilection marquée pour les rythmes les plus capricieux, qu'il note avec une attention émue. Il est extraordinairement sensible à ce genre de volupté et nous le fait éprouver à notre tour.

Un voluptueux, peut-être, avant tout, semble-t-il. Et il n'est point de caractère qui le distingue davantage de Vincent d'Indy, ardent, passionné, certes, mais dont le romantisme s'oriente davantage vers les sphères de l'idéal.

*

Et voici maintenant la 3e *Symphonie*, exécutée pour la première fois à Boston le 24 octobre 1930 par la *Boston Symphony* sous la direction de Koussewitzky.

C'est une symphonie sans programme, selon le plan classique. Tout à fait de la musique pure. Nous sommes loin de l'Inde et de ses splendeurs. Un autre Roussel.

Quatre morceaux : un allegro, un adagio, un vivace, un allegro con spirito. Un thème de cinq notes qui apparaît dans les quatre mouvements, plus ou moins modifié dans son rythme et dans ses intervalles et donne à la symphonie un caractère cyclique.

Considérons un peu ce thème. Il paraît tout à fait « à la Roussel », ou tout au moins à la manière d'un certain Roussel, un peu dur, un peu étrange sous son premier aspect d'apparence peu musicable, une sorte de défi jeté à l'auditeur, dont il va étonner les oreilles. Oui, semble dire Roussel, vous allez voir que de ces cinq notes, en leur succession si peu musicales, je ferai de la musique.

Ces cinq notes sont en effet :



Il y a là quelque chose de rude, de hérissé dont les angles accrochent l'attention. L'« inspiration » consistera justement à tirer de cette proposition, en apparence antimusicale, de la musique. Et nous en aurons tant que nous voudrons. Nous en aurons par le développement du thème cyclique lui-même, par son harmonisation, par l'association à ce thème d'autres motifs qu'il provoque.

Le premier mouvement est énergique, d'un beau rythme continu qui ne nous laisse pas respirer et nous conduit, les instruments et nous, tout d'un trait jusqu'au bout du morceau.

Ma prédilection va peut-être à l'adagio qui s'ouvre par une longue phrase expressive que chantent les violons, très émouvante. Puis vient une sorte de marche menée par les « bois ». La partie médiane est une fugue subtilement conduite mais claire et vivante, dont le sujet est tiré du thème cyclique. Puis revient la belle mélodie du début qui conclut à merveille cette magnifique page.

Le vivace, sorte de scherzo-valse, est ravissant d'esprit.

L'allegro con spirito conclut très brillamment l'œuvre avec de bien jolis passages, gracieux ou émouvants, pour la flûte et le violon solo.

En toutes ses parties, cette *Symphonie* donne l'impression d'un ouvrage très achevé. Il y a des moments très poétiques, et c'est ce qu'on attend tout naturellement de Roussel. Mais jamais peut-être notre compositeur ne s'est montré si chaleureux dans l'effusion mélodique, n'a fait preuve de tant de liberté et de tant d'ampleur dans le développement. Il a écrit là un de ses chefs-d'œuvre, et, en tout cas, l'une des plus belles symphonies dont se puisse glorifier notre École française.

Mais, au mois d’octobre 1935, il en faisait entendre une autre, une quatrième, qui, encore une fois ralliait tous les suffrages. Dédiée à Albert Wolff, elle était exécutée sous sa direction aux Concerts Pasdeloup. Le scherzo en fut bissé et toutes les parties chaleureusement applaudies. Albert Roussel n’a rien composé d’un style plus sûr. Il domine de haut la matière de son œuvre. Ses développements sont à la fois aisés, concis et forts. Qu’il me soit permis de dire combien j’aimai l’adagio, d’un sentiment si pénétrant, et le finale, d’une inspiration si gracieuse, si élégante et d’une telle vitalité. Il n’est pas fréquent qu’un finale soit réussi. Celui-ci couronne l’œuvre merveilleusement.

*

Jusqu’en 1923, Albert Roussel n’avait point encore écrit pour le théâtre, sinon ce charmant ballet : *le Festin de l’Araignée.* On le connaissait surtout comme symphoniste. On se demandait comment son talent s’accommoderait d’une action dramatique et de faire chanter les voix.

Louis Laloy lui fournit le livret d’un opéra-ballet en deux actes, *Padmavâti,* dont le sujet est fort simple. Un roi mogol du XIIIe siècle devient amoureux de la femme d’un roi hindou. Il assiège la ville et le palais. Il est vainqueur, mais en vain. Car Padmavâti a tué son époux qui voulait la persuader de se livrer au roi mogol pour sauver la Cité, et elle est, après cela, montée elle-même sur le bûcher des veuves.

Sujet simple, mais violemment tragique et relevé d’une foule de divertissements chorégraphiques. C’est la formule de l’opéra-ballet, qui eut tant de succès au XVIIIe siècle, du temps de Campra.

De ce sujet et de cette formule Albert Roussel a tiré le meilleur parti. Sa musique est d’une sonorité prenante, d’une couleur singulière qui étonne et qui séduit, d’une sensibilité très fine et très aiguisée. Elle charme et elle torture par ses rythmes obsédants et toutes les images qu’elle évoque. Art robuste et

douloureux, puissamment dramatique. Ce fut une découverte pour ses auditeurs, qui ne connaissaient Albert Roussel que comme symphoniste. L'œuvre d'un grand musicien !

L'un des points culminants en est peut-être cet air du Brahmane célébrant les charmes de Padmavâti, d'une singulière beauté dans son contour mélodique emprunté à une gamme hindoue. Mais il y aurait bien d'autres pages à rappeler, notamment celles dans lesquelles l'auteur fait un usage si savoureux des chœurs mêlés à l'orchestre.

Il y aurait beaucoup à dire encore de la *Naissance de la lyre,* de *Bacchus et Ariane,* ballet en 2 actes, d'*Æneas,* ballet en 1 acte, du *Testament de Tante Caroline,* opéra bouffe en 3 actes, de la *Rapsodie flamande,* du 3e *Trio* pour violon, alto et violoncelle.

Je ne veux plus citer qu'un ouvrage d'Albert Roussel, *le Psaume LXXX,* ouvrage capital écrit en 1928 sur texte anglais et qui montre un tout nouvel aspect du génie divers de son auteur.

Le monde entier a reconnu les vertus de cet art d'Albert Roussel, art essentiellement jeune et qui a toujours eu les sympathies des jeunes parce que l'esprit et le cœur de Roussel restaient perpétuellement ouverts à toutes les nouveautés. En lui nulle trace de tendances conservatrices. Il s'est sans cesse renouvelé lui-même, et il a suivi avec une sympathie généreuse les essais les plus audacieux de ses cadets. Comme il ne redoutait pas leur montée progressive au succès, et comme il ne faisait rien pour l'enrayer, on ne lui en voulait pas non plus d'être parvenu, par des moyens d'ailleurs si probes, à la gloire.

Il y maintînt constamment la même attitude modeste et réservée. On aimait l'homme, loyal, désintéressé, scrupuleusement honnête et bon, qui faisait davantage encore apprécier l'artiste.

Il a vécu une belle vie.

Depuis 1937, il repose dans le petit cimetière de Varengeville, près de son beau domaine de Vastérival, en face de la mer qu'il aima tant, en face du large et des horizons vastes où se perdaient naguère sa pensée et son rêve.

*

HOMMAGE À ALBERT ROUSSEL.

Roussel, marin favorisé
Entrelaçant l'ancre à la lyre,
Les moussons et les alisés
Servent le gré de ton navire.

D'avoir jusqu'au Coromandel
Vogué de mouillage en mouillage
L'odeur des lointains archipels
Reste à flotter dans son sillage.

Si, de périples fatigué,
Il remonte aux estuaires
Et que l'heure vienne de carguer
Sa voilure sur la rivière,

S'il glisse au milieu des jardins
Parmi la campagne de France,
Toujours la lampe d'Aladin
À son beaupré scintille et danse.

Et, froissant l'eau comme un ruban,
Un cortège le suit dans l'Oise
De tritons coiffés de turbans
Et de Néréides chinoises.

RENÉ CHALUPT.

*

Continuons de définir l'atmosphère musicale au milieu de laquelle se développèrent les « Six » et considérons les auteurs dont, qu'ils le voulussent ou non, ils durent s'inspirer, d'une façon plus ou moins lointaine.

Voici FLORENT SCHMITT.

L'homme déjà, avant l'artiste, est extrêmement sympathique par sa rude franchise, son esprit droit, sans détour, son cœur loyal, son intelligence ferme, son caractère énergique et son mépris de toutes les petites mesquineries de la vie et du métier. Avec lui, pas de surprise à craindre. On sait où l'on va. Inutile de ruser. On lui plaît ou on lui déplaît de prime abord. Il nous le dira nettement, s'il le faut, les yeux dans les yeux.

L'artiste est à l'image de l'homme.

Il est né à Blâmont, dans la Meurthe-et-Moselle, le 28 septembre 1870. On découvrira en lui les principales caractéristiques du Français de l'Est : énergie concentrée, pensée tenace, méfiance à l'égard du rêve, tempérament réalisateur. En somme, un esprit positif, éloigné de tout excès de romantisme[12] et de toute métaphysique imprudente.

Ses parents aimaient la musique et de bonne heure la lui firent connaître. Ils le mirent en contact avec les classiques et les romantiques allemands.

Le père de Florent Schmitt avait entrepris de lui enseigner l'orgue. Mais l'enfant se montrait rebelle. L'instrument ne lui plaisait pas. Et puis « les organistes, disait-il, sont des gens qui ne jouent jamais qu'à 4 temps. » Le piano ne l'attirait pas davantage. L'étude aride de la technique le rebutait.

---

[12] C'est une question de savoir si l'homme de l'Est n'est pas, dans son fond, et malgré les résistances de sa raison, plus romantique qu'il ne paraît.

Cependant, le jeune Florent terminait ses études secondaires, au cours desquelles il avait montré un goût particulier pour le thème latin, la géographie et l'algèbre. À 17 ans, sa vocation musicale se manifeste irrésistible. Il se rend à Nancy (1887) pour y travailler sérieusement l'art auquel il désire désormais se vouer.

Il vient de découvrir Chopin, le merveilleux Chopin, l'ensorceleur, qui l'a réconcilié avec le piano. Cette fois il se met avec ardeur à l'étude de l'instrument ingrat sous la direction de Henri Hess, tandis que le directeur du Conservatoire, Gustave Sandré, commence de lui apprendre l'harmonie.

À 18 ans, la *Sonate* de Franck lui tombe sous les yeux. Le voilà dans l'enthousiasme. Il passe des journées entières à la lire et à la relire.

Mais. Nancy ne lui suffit plus. Il éprouve le besoin d'un milieu où il trouverait plus d'exemples, plus d'encouragement, plus d'émulation. Il part pour Paris, et, en 1889, il entre au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de Théodore Dubois. Albert Lavignac succède à Théodore Dubois et devient à son tour le professeur de Florent Schmitt. En fin d'année, Florent obtient un second prix.

Dans les concours de fugue, auxquels l'avait préparé Gédalge, il est moins heureux. Mais c'est qu'aussi il méprisait un peu « ce petit tour de force qui consiste à écrire une fugue en dix-huit heures. »

Pendant son service militaire, qu'il accomplit à Bar-le-Duc, puis au lac Saint-Fargeau et à Saint-Cloud, il tient l'emploi de flûtiste et il continue de suivre les cours du Conservatoire.

Le voici élève de Massenet, puis de Gabriel Fauré, qui remplace Massenet en 1896.

En 1900, Florent Schmitt obtient le 1er grand prix de Rome avec sa cantate *Sémiramis*.

Florent Schmitt avait terminé ses études musicales, qui avaient duré un peu de plus de dix ans, qu'il avait poursuivies avec un zèle opiniâtre, ne craignant pas de « mâcher et de remâcher » l'harmonie, dont la routine n'était, à son avis, jamais assez digérée. Devenu maître de tous les secrets de la technique de son art, il a marché d'un pas un peu lent, mais sûr, se préparant méthodiquement à la grande tâche qu'il rêve d'accomplir avec une entière probité et une fois seulement armé de toutes les ressources d'un métier impeccable.

Il a pris contact avec tous les grands maîtres du passé, notamment avec le Bach des *Cantates* et des *Passions*, avec le Beethoven des *Sonates*, avec Wagner, avec les Russes, avec Chabrier. L'orchestre de Richard Strauss l'éblouit, sans qu'il donne son entière adhésion à un art qu'il juge un peu mêlé. Il fait la connaissance de Debussy. Il se lie avec Erik Satie. Il a déjà écrit lui-même pas mal de pièces pour le piano et pour la voix. Il est mûr maintenant pour les grandes œuvres.

Il part pour Rome, qu'il gagne par Marseille, Monte-Carlo, Gênes, Pise, Lucques et Florence. Mais le séjour de la Villa Médicis ne lui plaît qu'à moitié. Il va la quitter souvent pour des excursions plus ou moins lointaines. D'abord il visite Naples et Pæstum, revient à Paris pour l'été de 1901 en passant par Bologne, Ferrare, Venise, Trente, Milan, Lugano, le Simplon, la Suisse. Il s'attarde en chemin et ne songe à réintégrer la Villa qu'en la rejoignant par un détour : Nice, la Corse et Livourne.

Il trouvera le moyen, durant ses années de pensionnaire romain, de voyager bien davantage encore, en Espagne, au Maroc, en Algérie, en Sicile, sur les bords du Rhin, à Corfou, en Grèce, à Constantinople, en Turquie d'Asie.

Il connaîtra Vienne, Prague et Dresde, passera six mois à Berlin, parcourra le Danemark et la Suède, la Pologne, les Carpathes, – les quatre coins de l'Europe et un peu au delà.

Il ne croit pas qu'il suffise, pour devenir un grand musicien, de posséder à fond toutes les ressources de l'harmonie et du contrepoint. Il veut vivre, ouvrir largement son âme à la réalité. Il nourrit son esprit et son cœur de toutes les impressions, de tous les spectacles, de toutes les émotions que peuvent lui apporter la nature et l'homme. Il reprendrait volontiers à son compte le mot de Debussy, le mot qu'il adressait comme un avertissement salutaire à l'apprenti compositeur : « Voir se lever le jour est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale.* Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique. »

Florent Schmitt est d'ailleurs un visuel autant qu'un auditif.

*

On voit comment s'est formé Florent Schmitt. Il est plus difficile de dire de quoi son art est fait. Ici nous avons un guide, P.-O. Ferroud, son disciple et son confident, très malheureusement enlevé à la musique française quand il était en passe de devenir à son tour un maître. Suivons-le.

À écouter la musique de Florent Schmitt d'une oreille peu avertie, elle peut paraître parfois bien audacieuse et presque révolutionnaire.

À la considérer de plus près, c'est celle d'un classique.

Il n'invente pas un système harmonique. Il se sert des accords de tout le monde. Il a même une aversion caractérisée pour certaines nouveautés harmoniques comme l'accord de *quinte augmentée* dont on a tant usé et abusé depuis d'Indy, Dukas et Debussy. La *gamme par tons entiers,* qui en est issue, lui est presque odieuse. Il ne s'en servira que tout à fait exceptionnellement.

Mais, s'il use des accords de tout le monde, il a sa façon d'en user, de les disposer, de les renverser, de les orner

d'appogiatures qui en compliquent singulièrement l'aspect, de les choquer, de les heurter dans un contact polytonal.

Son harmonie reste, dans son fond, très simple et très claire.

Elle se réalise souvent par les voies d'un contrepoint très ingénieux, où l'imitation directe et par mouvement contraire joue un grand rôle.

La mélodie en est l'émanation toute naturelle, tantôt énergiquement rythmique, tantôt d'un pas plus hésitant, volontiers chromatique.

Quant au développement, l'art de Florent Schmitt est toujours d'une logique, d'une solidité, d'une fermeté qui en assurent la parfaite clarté.

Il s'enferme volontiers dans les cadres de la classique sonate, du lied ou du rondo. Mais il en évite les redoublements, les répétitions textuelles. Il ne se répète jamais. Il déteste la musique « bègue ». Il sait varier une réexposition de telle façon qu'on ait constamment la surprise de l'imprévu.

Il n'est jamais à court, et il donne au suprême degré l'impression de la richesse, de l'abondance, de la luxuriance.

Avec cela, il est « précis et minutieux comme un horloger ». Il déteste l'ouvrage mal fait. C'est un ouvrier sans reproche qui ne se pardonnerait pas, et qui ne pardonne point aux autres, le moindre manque de soin.

Il aime par-dessus tout l'orchestre, et il en manie les timbres avec une virtuosité rare.

Il aime à tel point l'orchestre, qu'il écrivit un jour : « Un temps viendra sans doute où l'on pourra entendre à l'orchestre tous les chefs-d'œuvre écrits primitivement pour le piano, ce confortable et décevant piano, qui n'est après tout – disons haut

ce que tous pensent bas, – qu'un pis aller admirable, certes, mais pis aller tout de même. »

Et, donnant l'exemple, il a instrumenté une grande partie de sa musique de piano. Il y a la manière, et Florent Schmitt la possède au suprême degré. Car je me rappelle d'épouvantables « arrangements » du piano pour l'orchestre, notamment celui de la *Sonate en ut dièse mineur* de Beethoven, que j'entendis un jour à la radio. Quelle profanation ! C'était à fuir... Tout le caractère intime et confidentiel de l'œuvre s'évanouissait pour faire place à une éloquence tapageuse et à un pathétique de bas étage.

J'entreprendrai volontiers la défense du piano, que je considère comme le roi des instruments. Je me rencontre sur ce point avec W. R. Spalding, qui, dans son *Manuel d'analyse musicale*, au chapitre sur Chopin, a écrit : « Le piano a évidemment des bornes... Le son qu'il rend est passager : aussitôt émis, il commence à s'évanouir. » Mais il ajoute aussitôt : « Cette limitation apparente est d'ailleurs une de ses beautés les plus suggestives, *car rien n'est plus stimulant pour l'imagination qu'un beau son qui meurt.* »

W. R. Spalding ne craint pas d'affirmer : « Le piano est le plus bel instrument qu'un soliste ait jamais eu à sa disposition. » Nous dirons : quand ce ne serait que pour cette raison que c'est le seul instrument, avec l'orgue, qui permette à un seul exécutant de développer toutes les ressources de la plus complexe polyphonie. Et le piano a sur l'orgue cet avantage immense d'être expressif, d'une délicatesse d'expression infinie. Dans l'orgue, on sent toujours la mécanique, et la personnalité de l'exécutant se révèle difficilement au travers. Jamais, d'autre part, les divers instruments d'un orchestre ne rendront avec la même « unité » qu'un piano l'interprétation d'un artiste, ni avec le même caractère *immédiat.* L'âme de l'exécutant s'exprime directement dans le jeu du piano.

W. R. Spalding se plaint (et comme il a raison !) qu'on joue « trop vite » du piano. Le reproche peut paraître au premier abord un peu étrange. « Le piano n'est pas fait, dit-il, pour une exécution rapide comme le violon, la flûte ou la clarinette. » Et il s'explique : « Si la main ne s'attarde jamais sur les touches, de beaux effets n'auront jamais l'occasion d'être perçus. » On sent quel prix il attache à la sonorité du piano. « Les qualités admirables de l'instrument sont dues au grand nombre de cordes métalliques (environ 230 dans le grand modèle de concert d'aujourd'hui), à la vaste table d'harmonie, et surtout à la pédale douce que Rubinstein appelait si justement l'âme du piano. »

Mais W. R. Spalding parle en romantique, et le romantisme est fort peu à la mode. Un strawinskyste vous dira qu'il aime le piano pour sa sécheresse et pour tout ce qui le rapproche des autres instruments à percussion.

*

Trois œuvres, écrites de 1904 à 1910, établirent universellement la réputation de Florent Schmitt et le mirent au premier rang des compositeurs français : le *Psaume XLVI*, le *Quintette* et la *Tragédie de Salomé*.

Du *Psaume XLVI*, on pourra dire qu'il est titanique, cyclopéen, ninivite, tout ce que l'on voudra. Aucune épithète de cet ordre ne sera exagérée. Florent Schmitt a réalisé là ce que Berlioz n'a su que rêver. Il y fallait, outre l'ampleur de la conception, les moyens, techniques suffisants.

Il y a là une force et une grandeur insurpassables !

Et quel sujet ! Quel admirable texte à mettre en musique

Gloire au Seigneur !
Nations, frappez des mains toutes ensemble.
Gloire au Seigneur !
Parce que le Seigneur est très élevé et très redoutable.
Gloire au Seigneur !

Il nous a assujetti les peuples.
Gloire au Seigneur !
Dieu est monté au milieu des chants de joie. Le Seigneur est monté à la voix de la trompette éclatante.
Gloire au Seigneur !

Cette joie ardente, cette joie orgueilleuse, cette joie farouche, cette joie furibonde, Florent Schmitt l'exprime avec une largeur, une exaltation, une intensité qui nous rendent présente l'âme de ce peuple si extraordinairement mystique et passionné.

« Un cratère de musique s'ouvre, » s'écriait Léon-Paul Fargue.

Toute l'Europe a acclamé cette musique vibrante, sensuelle, colorée et d'une grandeur de style qui évoque le souvenir des plus énormes constructions de J.-S. Bach et de Beethoven.

Le *Quintette* nous donne des impressions d'un autre ordre. Certes, il ne manque pas de puissance. Mais enfin, c'est de la musique de chambre. Dans des cadres analogues à ceux qu'avait employés César Franck, Florent Schmitt, encore une fois architecte inspiré, développe des motifs tour à tour émouvants ou d'une charmante douceur.

Quant à la *Tragédie de Salomé,* elle fut créée aux représentations de la Loïe Fuller au théâtre des Arts, le 9 novembre 1907, instrumentée pour un orchestre restreint que dirigeait D. E. Inghelbrecht. Récrite pour grand orchestre, elle fut donnée sous forme purement symphonique aux Concerts Colonne en 1911. Elle fut de nouveau dansée en 1912 par Natacha Trouhanowa, en 1913 par Karsavina, enfin par Ida Rubinstein à l'Opéra.

Sujet épique encore une fois.

Encore une fois, de la force, de la couleur, de l'éclat et aussi de l'épouvante, et, comme disait Barrés : « Du sang, de la volupté, de la mort. »

*

Pour ne nous arrêter qu'à quelques sommets dans la production du maître musicien, citons aussi *Antoine et Cléopâtre,* musique destinée à accompagner la traduction du drame de Shakespeare, par André Gide, aux représentations organisées à l'Opéra par Ida Rubinstein (1920). Nouvelle épopée superbement mise en relief.

Citons surtout *Oriane la sans égale,* ballet en deux tableaux sur un livret de Claude Seran (1937). J'ai une prédilection pour cet ouvrage. Déjà le livret de Claude Seran est charmant, plein de poésie en son début et terrible en sa fin. La scène se passe dans le jardin du château d'Oriane, en Avignon, au XIVe siècle. Oriane, célèbre par sa beauté à travers le monde que parcourent les troubadours, est, à cause de cette beauté même, surnommée *sans égale.* Au premier tableau, « Oriane réunit autour d'elle une sorte de cour d'amour, dont elle est l'unique objet. C'est ainsi que toutes les passions l'entourent, secrètes ou avouées. Elle répond à leur appel par une sensualité curieuse, perverse jusqu'à la cruauté, car Oriane ignore l'amour. » Au deuxième tableau, « Oriane se trouve en présence de l'Amour lui-même ; elle en est éblouie ; mais elle l'a jadis offensé jusqu'au crime. Indigne de lui maintenant, Oriane meurt du désespoir de perdre l'Amour dans l'instant même qui vient de le lui révéler. » Résumé sommaire de l'action, qui laisse échapper une foule de détails pittoresques ou émouvants. Le tout forme un remarquable sujet de ballet, qui a inspiré à Florent Schmitt une de ses plus belles œuvres. J'y admire la splendeur de cuivres éblouissants, la grâce ou le pittoresque des danses, l'expression rude et puissante de certaines scènes comme celle de l'arrivée du marchand mongol, la caresse de certaines phrases d'une séduction prenante, la tendresse amoureuse de certaines pages d'un charme exquis, le caractère angoissant de la danse du violon de la Mort. En somme, une pensée riche, colorée, sensible, traduite par le moyen des ressources orches-

trales les plus subtilement utilisées. Jamais l'inspiration du compositeur ne fut plus heureuse.

*

Je n'ai parlé que de quelques grandes œuvres, des œuvres « monumentales ». Il en est bien d'autres, de proportions plus restreintes, d'un caractère plus tempéré, plus modéré, plus doux : dans cet ordre d'idées, il en est de tout à fait charmantes, des mélodies, des quatuors vocaux, cette délicieuse *Sonate* pour flûte, clarinette et clavecin en quatre brefs mouvements, dérivée d'une *Sonatine* pour deux pipeaux laissée par l'auteur en manuscrit et à laquelle il a donné tout l'agrandissement nécessaire au moins dans la tessiture et aussi dans l'aménagement des parties exigé par l'emploi d'instruments infiniment plus riches que les maigres et bornés pipeaux. Cette *Sonate* est toute grâce et tout esprit. Dans le concert du Triton où je l'entendis elle obtint un succès d'enthousiasme et l'on bissa son finale, éminemment plaisant. Mais j'aime aussi beaucoup sa troisième partie, pour ne pas parler aussi des deux premières. Et que dire de la délicieuse *Suite en rocaille* ?...

Mais ce par quoi Florent Schmitt a surtout frappé les imaginations et ce qu'il y a peut-être de plus significatif dans sa physionomie artistique, c'est son aptitude à prendre le ton épique.

Alors son art est âpre, son éloquence a de grands éclats tragiques. Il se meut avec aisance dans le domaine de la terreur. Il frappe dur et ne manque point ses coups. Ce langage, si éloigné de celui de l'impressionnisme, ne fut pas sans contribuer à orienter quelques-uns des « Six », et notamment Darius Milhaud, dans une voie nouvelle, vers les effets tragiques et de haute puissance.

On ne croit l'art français capable que d'esprit, d'élégance, de charme et de distinction. Sobriété, pudeur, discrétion, ton confidentiel seraient ses caractères essentiels et indéfectibles.

Or, il est tout aussi bien capable de grands élans et de grandes envolées. La France n'a pas qu'une voix, et, Florent Schmitt l'a prouvé, le timbre en résonne parfois haut, clair et vibrant.

*

Avec DÉODAT DE SÉVERAC nous revenons au genre tempéré. Si, après bien des hésitations, nous lui faisons une place ici parmi les compositeurs qui ont pu influer, même de très loin, sur les « Six », c'est parce que la mélodie tient dans sa musique une place prépondérante et qu'il ne connaît guère les complications de la polyphonie. Or quelques-uns des « Six », par exemple un Poulenc, sont avant tout comme lui, des mélodistes, bien différents par le style, mais au moins attachés comme lui à la simplicité, à la facilité, au charme.

Joseph-Marie Déodat de Séverac est né à Saint-Félix de Caraman en Lauraguais, le 20 juillet 1873. Il est mort, – trop jeune – en 1921.

Blanche Selva, l'illustre pianiste, qui, avec Ricardo Viñes, contribua plus que tout autre à faire connaître l'œuvre du compositeur, lui a consacré un livre extrêmement attachant.

Je suis heureux de rencontrer Blanche Selva sur ma route. Il est peu d'artistes que j'aie autant admirés. Elle s'est fait beaucoup d'ennemis par son esprit de système et son intransigeance[13]. Elle avait, sur l'enseignement du piano notamment, des idées très arrêtées, très personnelles, discutables, et dont elle ne voulait point se départir. Mais quelle musicienne, quelle artiste ! Dukas disait qu'elle lui avait fait un jour l'analyse de ses *Variations* à l'étonner lui-même de sa pénétration. Ses interpré-

---

[13] On a dit que Blanche Selva montrait son intransigeance jusque dans le choix des œuvres qu'elle imposait à ses élèves. Rien de plus faux. Toutes les écoles s'y trouvaient représentées, depuis Couperin jusqu'à Chopin et à Francis Poulenc.

tations étaient d'une clarté, d'une force, d'une ampleur extraordinaires. On la prétendait incapable de jouer autre chose que du Bach ou du Franck. Ces deux auteurs lui convenaient évidemment à merveille. Mais il fallait l'entendre exécuter les œuvres d'Albeniz. C'était d'une richesse de timbres, d'une variété, d'une couleur et d'un rythme merveilleux. Elle faisait salle comble chaque fois qu'elle était affichée aux Concerts Colonne. Un jour, elle y donna *Mon Lac,* de Witkowsky (en 1re audition), la *Bourrée fantasque* et *l'Isle joyeuse* avec une telle maîtrise, une telle envolée, une telle grandeur que les acclamations du public n'en finissaient plus. Tout l'orchestre debout, galvanisé lui aussi, l'applaudissait à tour de bras. Le lendemain elle recevait une immense gerbe de fleurs, que j'aie vue chez elle et qui montait jusqu'au plafond : ces fleurs lui étaient adressées, en témoignage d'admiration et en remerciement *par les musiciens de l'orchestre.* Le fait n'est pas banal. À la fin du concert, Pierné lui avait dit ce mot : « Je ne sais pas si votre méthode réussit à vos élèves. Mais, en tout cas, elle vous réussit joliment bien, à vous. »

Blanche Selva fut l'amie de Séverac : elle avait beaucoup à dire sur l'homme et sur l'artiste ; elle l'a dit dans son livre. Mais, de plus, elle a réuni un certain nombre de témoignages très importants dus à Paul Poujaud, à Marc Lafargue, à Gustave Violet, et des fragments de la correspondance de Séverac avec René et Carlos de Castéra (on se souvient que René de Castéra était son tourneur de pages attitré et qu'il figure à côté d'elle dans le médaillon consacré à la *Sonate* et peint par Maurice Denis au plafond du théâtre des Champs-Élysées).

Tous les amis de Séverac s'accordent à faire de l'homme le même portrait : un cœur sensible, très bon, très généreux. Un rêveur, un distrait, tout à sa musique, qu'il composait en contact immédiat avec la nature, inspiré par elle et par les mille bruits, les mille chants qu'elle renferme.

Un homme de la terre, attaché à son petit coin de province, le Roussillon, ne s'en détachant jamais qu'avec peine, y revenant avec joie et y vivant la plus grande partie de son existence, ne concevant l'art que dans sa liaison intime avec les suggestions confidentielles de la petite patrie.

Un improvisateur d'une richesse d'invention surprenante, qui *composa* infiniment plus qu'il *n'écrivit*, qu'il ne *publia*.

« L'année même de sa mort, conte Paul Poujaud, Séverac m'a joué toute une suite, égale en importance à *Cerdaña*, supérieure en beauté, qui n'a pas été écrite et qu'il a emportée avec lui. »

Bien d'autres œuvres n'ont vécu que dans la féconde imagination de leur auteur, qui n'a jamais pris la peine de les fixer sur le papier.

Composer était pour lui le plaisir par excellence, et l'on peut dire le plaisir continuel.

Un délicat, qui était resté tout près du peuple. « Debussy aimait beaucoup Séverac, dit Marc Lafargue ; son art a plu à une élite, et le peuple aimait aussi sa musique. »

Il aimait le peuple. Il aimait se trouver au milieu des paysans et des ouvriers de son pays. Il aimait causer avec eux. Sa réputation s'était établie dans tous les milieux, même les plus pauvres, et sa mort fut un deuil pour toute la région.

Quand il venait à Paris, il n'était plus lui-même.

Aux répétitions du *Cœur du Moulin* à l'Opéra-Comique, il s'ennuyait, il paraissait absent, à ce point que les musiciens de l'orchestre disaient entre eux : « Pas possible ! C'est pas lui qui a fait la musique. Il n'a pas l'air de savoir en faire... »

Avec cela très gamin, très amusant, très farceur.

S'associant, d'autre part, à la manifestation de tous les grands sentiments collectifs avec enthousiasme.

C'est ainsi que, le 11 novembre 1918, on avait organisé dans sa petite ville un cortège qui parcourut les rues, le soir, musique en tête. Mais cette pauvre musique municipale se trouvait dans un grand embarras : les jeunes n'étaient pas là, les vieux n'étaient pas en nombre. Il manquait une basse. « Déodat s'empara de l'énorme cuivre et emboîta le pas. Il souffla comme un perdu par toutes les rues de la ville, vêtu de sa capote élimée des anciens soldats d'avant-guerre, son bonnet de police de travers, l'âme ardente, le cœur en joie... »

La famille de Séverac est l'une des plus anciennes de France.

Elle descendait, prétend-on, d'un lieutenant de César nommé Severus. Elle aurait une communauté d'origine avec les rois d'Aragon.

Les Séverac sont fixés en Languedoc depuis le IXe siècle. Ils ont compté plusieurs maréchaux de France. L'arrière grand-père du compositeur fut ministre de la marine sous Louis XVI.

Voilà qui n'empêchait pas Déodat d'être le plus simple des hommes. Par sa mise, ses manières, il avait l'air d'un bon petit bourgeois de sa province.

*

Fils d'un peintre de talent, Déodat de Séverac n'avait pas d'abord été destiné à la musique. Après de sérieuses études classiques au collège de Sorrèze, dans le Tarn, il avait commencé de travailler le droit à la Faculté de Toulouse. Mais bientôt (1893) il entrait au Conservatoire de cette ville, où il prenait ses premières leçons d'harmonie. En 1896, il partait pour Paris, et il passait quelques mois au Conservatoire. Mais c'était le moment où Charles Bordes fondait la *Schola Cantorum* avec le concours d'Alexandre Guilmant et de Vincent d'Indy. En avril 1897, Déo-

dat s'y inscrivait comme élève. La perspicacité de Bordes avait su l'y attirer. Bordes écrivait, en effet, à Paul Poujaud : « Je viens de lever un sujet exceptionnel, présenté par le docteur Boyer, des Chanteurs de Saint-Gervais. Un tout jeune garçon, petit noble de village, naturel, ingénu et éveillé, plein de race, de sens, musicien, artiste, poète, – un pâtre. Tu verras, et, comme moi, tu l'aimeras. »

De 1896 à 1907, pendant dix ans, Séverac suit les cours de composition de Vincent d'Indy, – ce qui ne le fit pas devenir « architecte ». Ses constructions musicales seront toujours un peu vacillantes.

Albéric Magnard lui enseigne le contrepoint. Il travaille l'orgue avec Guilmant. Bordes le charge de préparer les exécutions palestriniennes des chœurs.

En 1897, un double deuil bien cruel : Déodat perd en quelques mois son père et sa jeune sœur Marthe. Du souvenir de cette double épreuve naîtra, quelques années plus tard, le délicieux *Coin de cimetière au printemps.*

À la *Schola,* Déodat de Séverac s'initie à la technique de tous les instruments de l'orchestre. Il passe successivement dans les classes de hautbois, de cor, de trompette, de flûte, de clarinette, etc. Excellente préparation au métier de compositeur.

Il s'essaye à la critique à la *Renaissance latine,* au *Messager de Toulouse,* à l'*Occident.* Il fréquente les bibliothèques, le Musée du Louvre. Il suit les grands concerts, surtout ceux de Ch. Lamoureux. Il applaudit *Pelléas, Boris, l'Étranger.* Il est séduit par le charme de Fauré.

L'avisé directeur de la *Libre Esthétique* à Bruxelles, Octave Maus, y fait exécuter en 1902, une suite de pièces de piano, *le Chant de la Terre,* qui met en vue le jeune compositeur.

Paris, Bruxelles, – malgré le succès qu'il y obtient, – ne plaisent à Déodat que médiocrement. Il ne songe qu'à Saint-

Félix. En tout lieu, il reste l'homme de son pays. « Il en porte la trace dans ses yeux vifs et profonds, sur son visage hâlé par le soleil... Il ne se sépare pas de son attitude rêveuse et campagnarde. Il ne parle presque pas. Il s'engourdit dans un bien-être intérieur, dans une paresse peuplée de paysages et de souvenirs. »

Et quand il se trouve chez lui, en vacances, quelle joie de partir pour de grandes randonnées, à pied, au hasard des étapes, s'arrêtant dans des auberges ou chez des amis jamais prévenus, – un jour, trois jours, huit jours, – et délogeant un beau matin sans qu'on le sache une heure d'avance, oubliant toujours quelque chose derrière lui.

Dans ces tours de fantaisie, il a toujours un compagnon, gai comme lui, bon pied, bon œil.

L'heure de quitter Paris définitivement, et non seulement pour de toujours trop courtes vacances, sonna enfin. Quelle délivrance ! Les études de Déodat à la *Schola* étaient terminées !

Comme sortie de classe, il soutint, en juin 1907, une petite thèse sur *la Centralisation et les petites chapelles en musique.* Thèse fort curieuse. Il y démontre la nécessité pour le musicien du retour à la terre, au soleil, à la lumière, au chez-soi paternel. Il part en guerre contre la vie artistique telle qu'on la conçoit à Paris, et notamment contre les coteries.

Pour sa part, il ne veut être ni « verticaliste », ni « horizontaliste », comme on disait alors. Entre Debussy et d'Indy il ne veut pas choisir. Il admire le beau où qu'il se trouve, d'où qu'il vienne, sans parti pris. Il a le courage de signaler le zèle maladroit et l'intelligence courte de tant de disciples de son maître, comme aussi, – il est équitable, – de tant de disciples de l'école adverse.

« L'architecture, écrit-il, n'est [en musique] qu'un moyen. En vouloir faire la raison même ou le but d'une œuvre me paraît

une erreur tout aussi fâcheuse que celle des « avancés » qui la traitent trop cavalièrement... Le thème « cyclique » apparaît généralement comme un véritable « sujet » de thèse de mécanique rationnelle, admirablement traité d'ailleurs, mais dont l'effet plastique est aussi cérébral que possible... Les « avancés » ont une tendance trop exclusive au jeu, les autres croient trop au théorème et à l'épure. Les premiers se pâment lorsqu'ils ont réussi à faire tenir en équilibre sur une pointe d'aiguille des sons d'habitude brouillés entre eux ; les seconds ont le sentiment du devoir accompli lorsqu'ils sont parvenus (permettez-moi cette inconvenante image) à faire coucher ensemble des thèmes qui n'en avaient aucune envie. »

Et il s'enfuyait au pays, loin des vaines disputes d'école.

« Les laboureurs ont recommencé leur geste lent et beau derrière les bœufs dociles. Les Pyrénées sont d'iris pâle et de diamant. Le Canigou cligne de l'œil le matin au soleil levant... Quant à moi, je travaille lentement et sans haine. »

« Sans haine. » Belle parole ! Cet indépendant, ce libre cœur et ce cœur généreux, ne veut pas d'un art étroitement borné par des hostilités latentes. Il ne veut pas, comme tant d'autres, faire sa musique « contre quelqu'un ».

*

En 1909, Déodat de Séverac fait représenter à l'Opéra-Comique *le Cœur du Moulin*. C'est un succès, succès souligné par les critiques de Carraud, de Lalo, de Bruneau, surtout par celle, particulièrement pénétrante et sympathique, de Gabriel Fauré.

Puis c'est la publication de ses œuvres de piano, si riches de fantaisie et de couleur : *Baigneuses au soleil* et *Cerdaña*. Il avait déjà fait paraître auparavant *En Languedoc*.

Il travaillait à bien d'autres choses, aux *Antibel*, aux *Vendanges*, pour piano et orchestre, à *Méditerranée*, cette grande

symphonie qu'il rêvait de mettre en scène avec chœurs et danses. Mais il portait ces œuvres en lui ; rien n'en était écrit. On n'en retrouva rien après sa mort.

En 1910, c'est la représentation d'*Héliogabale* aux arènes de Béziers, avec adjonction à l'orchestre des instruments rustiques de la « Cobla catalane », dont la sonorité rude, verte, mais prenante, enthousiasme Fauré et Pierre Lalo.

Pendant la guerre de 1914, Déodat, de mauvaise santé, veut s'engager comme combattant. Il est mobilisé comme infirmier.

À ce moment, il songe, dans ses heures de loisir, à retoucher ses œuvres déjà publiées : « Dans toutes mes œuvres [il s'en rendait compte], il y a des développements trop longs, des délayages inutiles... J'essaye de condenser. »

Mais le pauvre Séverac est très malade. Il n'ira pas loin. Il va succomber en 1925, pleuré de ses amis, de tous ceux qui l'ont connu, approché, de toute la petite ville qu'il habitait, de toute la région du Midi, où il était devenu célèbre et populaire.

*

Déodat fut de son pays. Il l'aima profondément et il l'exprima merveilleusement.

Il avait une affection particulière pour les chants et les danses « sardanes », pour la « Cobla catalane », pour les musiques et les danses de plein air. Nous en retrouverons l'écho dans ses compositions.

Blanche Selva, qui le connaissait bien, ajoute : « Déodat aimait jusqu'à certaines choses qui ne sont pas de la belle musique, qui ne sont pas des œuvres d'art. Il aimait les flonflons des cuivres vulgaires et les rantanplans des tambours..., le cliquetis sonore des pianos mécaniques, l'acidité vieillotte des boîtes à musique et la voix cassée et fausse des vieux pianos abandonnés à des doigts incompétents et des cœurs sans pitié...

Déodat aimait jusqu'aux gonflements équivoques des phrases sentimentales que de pauvres violons nécessiteux avouent avec honte ou sans pudeur aux buveurs indifférents attablés dans des cafés trop brillants. » Et Selva conclut : « C'est qu'au travers de ce bric-à-brac musical, le cœur de Séverac, bon et pitoyable, s'émouvait... Sa sensibilité de vrai artiste découvrait, à travers la réelle laideur de ces pauvres choses dédaignées, les parcelles de vraie beauté qu'elles peuvent renfermer. »

Un poète !...

*

Dans cet artiste, il n'y a pas grande trace de l'esprit de la *Schola*. Ce n'est pas un constructeur de grands édifices musicaux amplement développés. Il n'use guère des ressources du contrepoint et de la polyphonie. Il n'a jamais écrit une sonate, ni une symphonie. Dans ses suites pour piano, *le Chant de la Terre, En Languedoc, En Cerdagne,* qui sont ses ouvrages les plus marquants et qui suffisent à le caractériser, que trouvons-nous ?

Un sentiment de la nature extrêmement personnel, du charme, de la tendresse, et surtout une prédilection manifeste pour les effets de lumière et de couleur, avec un parfum de terroir tout à fait pénétrant.

Les procédés debussystes prennent parfois place dans cette musique, à certains égards, impressionniste.

Mais elle se distingue tout de même profondément de celle de Debussy par la prédominance toujours extrêmement accusée d'une ligne mélodique très soutenue.

Déodat de Séverac est le musicien du plein soleil, le beau chanteur du Midi, auquel il faut à tout prix de grandes phrases à faire sonner à pleine voix. Ce ne sont plus du tout les effets de demi-teinte qu'aime tant Debussy ; et voilà en même temps

l'horizontalisme qui reprend le dessus sur le verticalisme, la mélodie sur l'harmonie.

Renversement complet de méthode, dont il est bien possible que se soient souvenus les « Six » quand ils s'engagèrent à leur tour sur des chemins nouveaux.

*

Et puis voici RAVEL, le musicien des connaisseurs, mais aussi le plus populaire des musiciens français. L'homme de la rue, à New-York, siffle le thème de *Boléro*.

Né le 7 mars 1875 à Ciboure, dans les Basses-Pyrénées, non loin de Saint-Jean-de-Luz, Maurice-Joseph Ravel était fils d'une Basquaise. La famille de son père était originaire de Versoix, sur le lac Léman. Père admirable, qui, – le fait est rare, – encouragea son fils à devenir musicien. Quelques semaines après sa naissance, le petit Maurice avait été amené à Paris, où ses parents s'installaient définitivement. À 12 ans, il travaillait l'harmonie avec Charles René, et il présentait bientôt à son professeur des *Variations sur un Choral de Schumann* et un *premier mouvement de Sonate*. En 1889, il était admis au Conservatoire dans la classe préparatoire de piano d'Anthiome. Ensuite, il fut pendant quatre ans l'élève de Charles de Bériot, et il rencontra, auprès de ce maître, Ricardo Viñes, dont il devint bien vite l'ami. Ils avaient le même âge : ils étaient nés tous deux en 1875, et, si je ne me trompe, dans le même mois de mars.

Or, Ricardo Viñes fréquenta très intimement, dès son arrivée à Paris, la famille de Marthe Plançon, ma future femme, élève elle-même de Charles de Bériot, qui n'a pas oublié avec quelle admiration déjà Viñes parlait de son ami Ravel et de ses premières compositions, des *Sites auriculaires*, notamment, dont il prononçait le titre avec un accent espagnol inimitable et un certain mystère qui intriguait fort. Et, plus tard, j'entends Viñes jouant pour nous une des premières fois *Jeux d'eau*, dont

nous éprouvions un extraordinaire éblouissement. J'imagine que l'amitié de Viñes ne fut pas sans influence sur le goût qui porta Ravel vers l'Espagne, ses thèmes et ses rythmes, et qu'en lui faisant connaître une foule de compositions espagnoles que son frère Pepito, familièrement Pepe, accompagnait parfois de ses danses (c'était un merveilleux danseur), Viñes confirma l'inclination naturelle de son ami.

À la classe de piano, Ravel ne se montrait pas particulièrement brillant. Peu doué sans doute pour le jeu de cet instrument, d'autre part, Ravel ne travaillait-il pas beaucoup la technique du piano. Il n'avait guère que deux morceaux à son répertoire : la *Bourrée fantasque* et la *Fantaisie de Schumann,* qu'aux exercices organisés par son maître il jouait avec de très curieuses intentions mais avec une technique un peu rude et un peu raide. Il songeait à autre chose : à la composition. Ses premiers essais lui donnaient, d'ailleurs l'apparence d'un révolutionnaire, qui effrayait fort Charles de Bériot.

Cependant Ravel étudiait l'harmonie avec Pessard, le contrepoint et la fugue avec Gédalge, la composition avec Gabriel Fauré, et auprès de ces maîtres se montrait l'élève le plus docile, le plus soucieux d'appliquer strictement les règles.

En 1901, Ravel obtient le second grand prix de Rome. Aux concours de 1902 et de 1903, aucune récompense ne lui est attribuée. Ses juges pensent qu'il s'est moqué d'eux en leur soumettant des cantates d'un académisme exagéré et presque parodique. En 1904, Ravel ne concourt pas. En 1905, il se présente. Mais il est refusé au concours d'essai. Gros scandale. Toute la presse proteste. Comment ? On éliminait du concours, l'auteur de *Jeux d'eau* et du *Quatuor à cordes,* car il avait déjà composé ces deux chefs-d'œuvre indiscutables.

Son échec ne fait que mieux marquer la place qu'il a déjà prise dans la musique française.

Cette place, nous savons ce qu'elle est devenue quand nous considérons l'ensemble de sa production. Je cite quelques titres

Miroirs pour piano (1901-1905).
Quatuor à cordes (1902-1903).
Shéhérazade, poèmes de Tristan Klingsor (1903).
Histoires naturelles, de Jules Renard (1907).
Rapsodie espagnole, pour orchestre (1908).
Gaspard de la Nuit, pour piano (1908).
Ma Mère l'Oye, pour piano à quatre mains (1908).
Daphnis et Chloé, ballet (1910).
L'Heure espagnole, comédie de Franc-Nohain (1911).
Trio pour piano, violon et violoncelle (1914-1915).
Le Tombeau de Couperin, pour piano (1918).
La Valse, pour orchestre (1920).
L'Enfant et les Sortilèges, comédie de Colette (1926).
Concerto pour piano, main gauche seule (1931).
Concerto pour piano à deux mains (1931).
Don Quichotte et Dulcinée (1934).

*

Un corps maigre, des joues creuses, un grand nez, le regard perçant, spirituel et ironique. D'ensemble un petit homme, étroit, le geste énergique. André Suarès, faisant allusion à son origine basque « reconnaît partout l'Espagne dans Ravel ». Il note son aspect si sec, si nerveux, grêle et résistant à la fois, « cette roideur câline et cette souplesse de l'acier le mieux laminé ». Mais cette Espagne ne se marquait point autant peut-être en réalité qu'aux yeux du poète. Il y manquait une certaine cambrure. Ravel restait bien Français.

Son visage changea peu depuis la 20e année, bien qu'il ait souvent modifié la coupe de sa barbe. Il la porta d'abord entière, à deux pointes, puis se fit de courts favoris à l'autrichienne, enfin il la rasa complètement, dégageant ainsi la finesse du profil aigu.

Dans sa prime jeunesse, Ravel étalait d'énormes plastrons qui débordaient presque sur ses étroites épaules, et il professait ce dogme qu'avec une cravate bien choisie et une jolie canne, un homme se distingue toujours du commun.

On lui reprocha parfois un peu d'affectation. Mais lui-même disait un jour à un de ses amis : « Est-ce qu'il ne vient jamais à l'idée de ces gens-là que je puis être artificiel par nature ? » – Naturellement affecté. Soit. Le mot serait joli. Son geste spontané traduisait en effet un tour d'esprit fort original. Rien de plus simple, en réalité, que cet homme, qui avait bien le droit d'être lui-même et de n'imiter personne.

*

On lui reprocha cependant d'imiter Debussy. On se plut à retrouver dans ses ouvrages les procédés chers à l'auteur de *Pelléas :* emploi de septièmes, de neuvièmes, de onzièmes librement enchaînées, prédilection pour certaines échelles extra-classiques, recherche des sonorités fines, des effets d'enveloppement vaporeux, division des « cordes » dans l'orchestre. On reprochait à Ravel de faire du « debussysme. »

Ravel s'en défendait, ou plutôt ses amis prenaient, à cet égard, âprement sa défense. Ils faisaient remarquer le caractère tout personnel de son récitatif mélodique :



L'usage tout nouveau qu'il fait des pédales intérieures, des appogiatures et des accaciatures multipliées, notamment l'usage insistant de l'appogiature supérieure non résolue de la septième dans l'accord de septième diminuée.



Ils faisaient observer que Ravel emploie rarement l’accord de quinte augmentée si cher à Debussy et n’use, en tout cas, jamais de la gamme pour tons entiers. L’accord de quinte augmentée prend chez lui le sens très particulier d’un fragment de l’accord de onzième[14].



La technique de Ravel diffère donc sur bien des points de celle de Debussy. Mais ce qu’il faut voir surtout, c’est que même l’analogie partielle des techniques masque la différence fondamentale des tempéraments artistiques, leur opposition même à certains égards.

Debussy était un rêveur qui s’abandonnait mollement au cours de ses sensations et de ses images, qui ne songeait qu’à recueillir de la nature les « impressions » qu’il reproduisait fidèlement dans leur vague, leur flou, leur inconsistance.

Il était cela surtout. Car il était bien des hommes à la fois. Et il ne peut être trop question de « l’impressionniste » quand nous entendons les scènes de violence de Golaud. Mais, là encore, la fureur s’exhale à travers le voile d’une exquise légende qui ne nous laisse jamais percevoir à cru la réalité. Toujours est-il que « l’impressionnisme » est un des aspects fondamentaux de Claude Debussy. Qui dit impression dit sentiment peu net et mal défini. On ne dira jamais, par exemple, après avoir mesuré

---

[14] ROLAND-MANUEL, Maurice Ravel et son œuvre dramatique.

exactement la taille d'un homme, j'ai l'impression que vous avez 1 mètre 75.

Maurice Ravel n'est point un rêveur. Il a une vision nette et arrêtée des choses. Il ne cherche rien au delà de ce qu'il voit. Ce qu'il imagine a toujours la précision de la réalité. Rappelez-vous les *Histoires naturelles.*

J'exagère peut-être ; et l'on m'opposerait des exemples significatifs tirés de *Ma Mère l'Oye* (Le jardin féerique), de *Shéhérazade* (La Goélette) ou du *Quatuor à cordes.* Mais la rêverie de Ravel n'appelle pas le même ordre de mystère que celle de Debussy ; et ce mystère, il le traduit par des moyens tellement précis et étudiés qu'il en devient presque transparent.

Et puis que de fois Ravel considère les choses d'un œil froid, la bouche mordante, l'ironie au coin des lèvres. Qu'il est spirituel ! Qu'il est intelligent ! Voyez *l'Heure espagnole.*

De toute façon sa musique est toujours remarquable par sa solidité, si fine, si légère soit-elle. Elle présente une correction et une élégance classiques. N'oublions point combien il aimait Saint-Saëns, auquel il se rattache par sa façon de traiter les idées, de les développer, par exemple dans son *Trio* pour piano, violon et violoncelle.

En évoquant ce nom de Saint-Saëns, allons-nous trop loin ? Non certes ; et les deux compositeurs se ressemblent par la précision de l'écriture. Ils ont même, entre eux, ceci de commun : parfois une certaine sécheresse. N'a-t-on pas reproché à Ravel de manquer de sensibilité ? Lui-même s'en est presque vanté, et certains y voient même un de ses mérites caractéristiques : « Tout dans Ravel, déclare André Suarès, affirme la volonté de s'effacer et de ne faire aucune confidence. Il préfère passer pour ne rien sentir à déceler ses sentiments. » S'il sent quelque chose, au moins ne veut-il pas l'avouer, et il préfère feindre un sentiment qu'il n'éprouve en aucune façon. « C'est un imposteur. » Le mot est joli, et il a fait fortune.

Mais est-il juste ? La musique est bien indiscrète, et elle révèle toujours, malgré lui, le sentiment de celui qui l'a composée. La musique ne ment pas. On a quelquefois dit (et avec quelque raison) : « La musique de Ravel donne souvent l'impression d'une machine merveilleuse, d'une montre réglée au dixième de seconde, d'un rouage agencé au centième de millimètre... Ravel est le plus parfait des horlogers suisses... » Mais qui niera cependant que cette musique ait un caractère humain, qu'elle nous parle d'un homme, de celui qui l'a créée, et qu'elle nous permette de nous représenter assez exactement quelque chose de son âme ?

Notons d'ailleurs certains aveux significatifs de Ravel lui-même. Un jour il s'est dit « étreint jusqu'aux larmes par cette ruisselante *Iberia,* par ces *Parfums de la nuit* si profondément émouvants... » Ravel n'est donc pas insensible. Il a dit encore : « Il y a des règles pour faire tenir debout un bâtiment. Aucune pour enchaîner des modulations. Oui, une seule, l'inspiration. » Il a dit aussi : « Le principe du génie, c'est-à-dire de l'invention artistique, ne peut être constitué que par l'instinct ou la sensibilité. » Il a dit enfin : « En art, le métier, dans le sens absolu du mot, ne peut exister. Dans les proportions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration est presque illimité, la volonté de développer ne peut être que stérile. »

Le rôle de l'inspiration, c'est-à-dire de la sensibilité, non point de l'intelligence.

Mais il fallait bien que Ravel suivît la mode et qu'il se donnât l'apparence, sur le tard, de devoir tout à l'intelligence et rien à la sensibilité[15].

---

[15] « On n'a pas assez dit, écrit Léon-Paul Fargue dans *Comœdia,* du 27 décembre 1941, que l'homme, froid en apparence et qui paraissait sec et compassé à ceux qui le connaissaient imparfaitement, était profondé-

*

Cette sensibilité de Ravel, elle s'attache aux objets les plus divers, tantôt aux objets étranges et fantastiques comme dans *Gaspard de la Nuit,* dont il emprunte les thèmes à Aloysius Bertrand, tantôt au contraire à la simplicité, à l'ingénuité des contes enfantins, témoin *Ma Mère l'Oye,* dont la féerie l'enchante. Il aime l'ironie et il y excelle, sans y perdre le goût de l'émotion, qu'il ne voile ainsi que parce qu'il en veut dissimuler l'excès. Et l'émotion paraît souvent chez Ravel là où on l'attend le moins, au détour d'une ingénieuse modulation qui ne semble recherchée que pour elle-même ou à l'occasion d'un élégant pastiche.

Lui-même a indiqué jadis à son ami Calvocoressi les passages de son œuvre où l'expression directe de l'émotion, loin d'être exclue, a été délibérément tentée. Il désignait particulièrement le début d'*Asie* dans *Shéhérazade* (La Goélette), puis l'*Indifférent* dans le même recueil, le *Martin-Pêcheur* dans les *Histoires naturelles* et la fin du *Grillon.* Calvocoressi aurait ajouté volontiers le mouvement lent du *Quatuor à cordes et Oiseaux tristes, – Oiseaux tristes,* cette pièce magnifique que, lorsqu'il venait de la composer, Ravel s'évertuait à jouer et à rejouer à ses amis sans que ceux-ci parvinssent, malgré leur bon vouloir, à en saisir la beauté. J'indiquerais encore, pour ma part,

---

ment sensible et bon et qu'il était l'ami le plus sûr qui fût. Parmi ceux qui ont écrit sur lui, ô ironie de la plume et du sort, le seul Jules Renard l'avait remarqué. Il est vrai que Ravel lui-même confia un jour à l'auteur des *Histoires naturelles* qu'il était instinctif et sentimental. » Dans le même article, Léon-Paul Fargue nous donne cette jolie description de la maison de campagne de Ravel : « Il y a quelques années, Maurice Ravel avait acheté, à Montfort-l'Amaury, cette petite maison qui était un véritable jouet, qui était un objet aussi, un objet à surprises, pourvu d'un seul étage à l'avers et de trois étages au revers... Une petite maison qu'il avait meublée et compartimentée comme une cabine de bateau, comme un nécessaire à ouvrage, et qu'il avait composée d'objets précieux et précis, semblables à ceux d'une trousse... »

la Belle et la Bête, dont l'impression me paraît déchirante, et le *Jardin féerique,* tout de délicieux ravissement. Ce qui ne veut pas dire que Ravel ne peut se montrer ailleurs émouvant. Mais ce sont là endroits privilégiés. Et partout quelque sensibilité anime et « construit » cette musique parfaite.

Perfection accablante d'infaillibilité. Mozart lui-même n'est pas toujours si parfait.

Perfection d'une grâce infiniment sensible, fort éloignée de la froide correction des académiques. Grâce qui nous émeut, quand même la musique n'aurait rien d'autre à dire que sa perfection même.

Donc, malgré les cadres étroits où il enferme son langage, malgré les règles minutieuses auxquelles il l'asservit et qui ont pu le faire paraître étriqué lorsqu'il n'était pas encore compris, Ravel sait murmurer à notre cœur les mots secrets qui le touchent d'une blessure vive et pénétrante. Comme Couperin, son modèle et son maître, sous les dehors d'une indifférente politesse et d'une souveraine mais impassible distinction, il cache l'ardeur d'une âme à sa façon sensible et passionnée, et ce n'est point seulement par son adresse que son art est grand.

*

Ce qu'il faut tout de même signaler c'est l'horreur de Ravel pour le « pathétique »[16]. Il ne pouvait souffrir les effusions sentimentales trop étalées, les grands cris, ni les grands gestes. Il ne se satisfaisait que d'un art concentré et contenu. C'est pourquoi il ne composa jamais un véritable opéra.

---

[16] Ravel est un nerveux. L'excès d'émotion est une fatigue insupportable pour un tempérament faible qui ne trouve pas en lui les ressources nécessaires pour ces dépenses exceptionnelles. Un Beethoven, avec sa nature robuste, son superflu nerveux, s'y complaît.

Il aborda cependant deux fois le théâtre, et avec grand succès les deux fois. *L'Heure espagnole* (comédie musicale en un acte sur un texte de Franc-Nohain, 1907) et l'*Enfant et les Sortilèges* (fantaisie lyrique en 2 tableaux sur un livret de Colette, 1920-25) comptent parmi ses meilleurs ouvrages. Mais les sujets qu'ils traitent n'ont rien de pathétique[17], et ils flattent son goût de l'« inhumain », comme on se plaît à dire aujourd'hui. Il y a certes des hommes et une femme en scène dans *l'Heure espagnole*. Mais la pièce se passe chez un horloger, et la symphonie des horloges occupe dans la musique de Ravel presque autant de place que le commentaire de l'action humaine. Les horloges deviennent en quelque sorte des personnages que le compositeur se plaît à faire parler et auxquels il prête des âmes. Dans *l'Enfant et les Sortilèges*, il n'y a guère qu'un personnage humain en scène, l'Enfant (la Mère apparaît à peine), et il est entouré de toutes sortes d'animaux dont l'auteur nous fait entendre la voix parlante. Il anime jusqu'aux meubles (le Fauteuil) et ustensiles ménagers : le duo entre la théière de Wedgwood (ténor) et la tasse de Chine (mezzo) est une chose délicieuse. Il prête des sentiments aux objets inanimés et découvre là une source d'émotion qui ne manque pas de nous toucher.

Dans ce dernier ouvrage se manifeste aussi ce qu'on a nommé chez Ravel la « passion de l'impossible ». On dirait vraiment que, lorsqu'il choisit des sujets littéraires à traiter musicalement, Ravel les prenne à l'antipode de la musique. Il ne lui déplaît pas de faire chanter un fauteuil et de tirer de ce chant un effet expressif. De même, dans le domaine de la musique de chambre, les *Histoires Naturelles* de Jules Renard ont été mises en musique par lui et on ne peut imaginer texte d'apparence moins musicable :

---

[17] Peut-être pourrait-on cependant soutenir que le pathétique n'est pas tout à fait absent de l'*Enfant et les Sortilèges*.

LE MARTIN-PÊCHEUR

Ça n’a pas mordu ce soir, mais je rapporte une rare émotion. Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur est venu s’y poser. Nous n’avons pas d’oiseau plus éclatant…

LE PAON

Il va sûrement se marier aujourd’hui. Ce devait être hier. En habit de gala, il était prêt. Il n’attendait que sa fiancée. Elle n’est pas venue…

*

De toute façon, Ravel apparaît comme détestant, en art, tout ce qui peut avoir l’aspect de l’« ordinaire ». Il aime le « rare » et s’écarte bien peu souvent de ce goût. À peine pourrait-on citer l’exemple de *Boléro*, dont le thème est assez commun, mais encore l’a-t-il relevé par le procédé de développement si éloigné de toutes nos habitudes : développement par le seul moyen de l’orchestration sans aucune modification de l’idée mère.

C’est l’inverse de ce qu’il fait le plus souvent et qui consiste à présenter les idées les plus rares dans la forme la plus proche de la tradition.

Car Maurice Ravel est un classique. Avec lui la raison, l’ordre, toutes les qualités chères aux classiques reprennent une importance qu’elles semblaient avoir perdue, et, en nous éloignant de l’impressionnisme, préparent la voie aux initiateurs de la révolution imminente, aux tentatives des « Six ».

CHAPITRE VI

LE GROUPE DES SIX : LOUIS DUREY, HONEGGER, DARIUS MILHAUD, FRANCIS POULENC, GEORGES AURIC, GERMAINE TAILLEFERRE

En quelques spirituels aphorismes, Jean Cocteau prétendait déterminer les directions générales de la nouvelle école de musique française.

Mais les jeunes gens qui s'étaient réunis pour former le groupe dit des *Six* avaient le ferme dessein de conserver leur liberté, de ne se laisser en rien gêner par les doctrines préconçues et d'aller surtout où leur instinct les poussait. Les tempéraments individuels parlaient ici plus haut que les théories.

En somme, ce qui les unissait surtout, c'était seulement le besoin qu'ils éprouvaient tous de faire du nouveau, de renoncer aux traditions établies, de tourner le dos au passé immédiat, c'est-à-dire au romantisme de Wagner comme à l'impressionnisme de Debussy. En dehors des deux voies tracées par ces illustres prédécesseurs, combien d'autres on pouvait découvrir ! Chacun devait prendre la sienne.

Poulenc m'écrivait jadis à ce sujet :

« Un mot sur le groupe des *Six*, si vous le voulez bien. Ce groupe, créé pendant la guerre, n'avait à son origine d'autre but qu'un groupement d'amitiés et non de tendances. Puis, peu à peu, des idées communes se sont établies qui nous ont très in-

timement liés, à savoir : la réaction contre le flou, le retour à la mélodie, le retour au contrepoint, la précision, la simplification, etc. Puis, sous l'influence de Satie et de Cocteau, nous adjoignant Milhaud de retour du Brésil, nous nous sommes groupés encore plus étroitement, étant alors suffisamment nombreux pour donner des concerts à nous seuls, rue Huyghens. Nous étions six alors, mais nous ne nous étions jamais comptés. C'est Henri Collet qui, le premier, nous a dénombrés et appelés les *Six*.

« Le bon côté de notre bande, c'est que, liés par des idées très générales, *nous sommes quand même extrêmement différents quant à la réalisation de nos œuvres*. Il est évident qu'Auric ne ressemble pas plus à Honegger que moi à Durey. »

Cette variété des talents est le signe de la vitalité d'une École. Étudions-la.

LOUIS DUREY.

Louis Durey est l'aîné des *Six*. Il naquit à Paris le 27 mai 1888.

Il travailla de 1910 à 1914 l'harmonie, le contrepoint et la fugue en dehors de toute école, sous la direction de Léon de Saint-Réquier, chef des *Chanteurs de Saint-Gervais* et professeur à la *Schola Cantorum*.

Il compose alors : 2 *chœurs a cappella* sur des poèmes de Henri de Régnier et de Charles d'Orléans (*op.* 1) et *l'Offrande lyrique,* 6 mélodies sur des poèmes de Tagore. Mais il subit déjà l'influence de Schönberg et s'enthousiasme, à sa suite, pour l'écriture atonale. C'est ainsi qu'on peut distinguer dans sa production une *première manière* avec *Trois Poèmes d'André Gide,* mélodies ; *Deux pièces pour piano à quatre mains ; Éloges,* 3 mélodies (Saint-Léger-Léger) ; 1er *quatuor à cordes ; Images à Crusoé,* 7 mélodies (Saint-Léger-Léger).

Ici commence, sous l'influence toute différente d'Erik Satie, la *deuxième manière,* d'une écriture dépouillée en contrepoint léger avec *Trois Poèmes de Pétrone,* mélodies ; *le Bestiaire* (Guillaume Apollinaire) ; 2e *Quatuor à cordes ; Six Madrigaux* (Mallarmé) ; *le Printemps au fond de la mer* (Jean Cocteau), pour chant et 10 instruments à vent.

La *troisième manière* est en réaction contre une simplicité qui risque de tomber dans la pauvreté. Le contrepoint est plus complexe. Le style devient romantique. Nous avons alors *Deux Études* pour piano ; *Poème de la prison,* chant et piano (Guillaume Apollinaire) ; 3 *Poèmes de Rémy de Gourmont,* chant et instruments ; *l'Occasion,* drame lyrique en un acte de Prosper Mérimée ; 3 *quatuors vocaux ;* 3e *Quatuor à cordes ; Six Poèmes* pour chant et piano d'après *les Vergers* de Rainer Maria

Rilke ; *Six Mélodies* sur des *Stances* de Moréas ; un *Quatuor vocal* avec accompagnement de piano ; *Prière pour dormir heureux,* sur un poème de Maurice Fombeure ; musique de scène pour *l'Intruse,* de Maeterlinck, destinée aux marionnettes de Marcel Temporal et Marcelle Gerar, etc.

Ces trois « manières » marquent quelque indécision et peu de résistance aux influences du dehors. Rien de comparable aux « trois manières » de Beethoven, issues d'un même principe logiquement développé.

Mais quelle est la vraie nature de Louis Durey ?

À mon sens, les *Épigrammes de Théocrite* et les *Poèmes de Pétrone* comptent parmi les œuvres les plus remarquablement réussies de Louis Durey. C'est une indication.

Louis Durey semble être un délicat, épris de lignes simples, élégantes et pures, capable de noter avec une extrême finesse les nuances subtiles de la poésie la plus raffinée, sans enveloppement nuageux, d'un trait net, dans une teinte toujours claire et lumineuse. Il y a de l'atticisme en lui. Il aime peut-être, avec Jean Cocteau, le cinéma, les fêtes à Montmartre, le cirque et le music-hall, mais tout au moins cherche-t-il rarement à traduire directement dans ses ouvrages les impressions qu'il a ressenties en ces temples du bruit, au milieu de la foule grouillante.

La seule page où il ait essayé de rendre le mouvement, les couleurs, les contrastes et la cocasserie des amusements populaires, ses *Scènes de cirque,* n'est sans doute pas ce par quoi il nous satisfait le mieux. Les joies du peuple lui restent, qu'il le veuille ou non, quelque peu étrangères. Il a le goût instinctif d'une vie plus relevée, d'une tenue plus noble, de façons plus sévères à la fois et plus spirituelles.

C'est donc sa « 2e manière » qui nous paraît le caractériser le mieux.

Il est cependant une œuvre de sa période romantique qui nous plaît singulièrement. C'est son *Poème de la prison,* écrit sur dix pièces d'Apollinaire. C'est une sorte de cycle, de *liederkreis.* L'accompagnement du chant est très sobre, mais des commentaires pianistiques assez abondants se développent en guise d'interludes entre chacune des parties chantées. L'ensemble forme un tout qui s'exécute sans interruption.

On n'a pas oublié les circonstances qui firent aller Apollinaire en prison. Un secrétaire d'Apollinaire, – secrétaire intermittent, espèce d'aventurier, – avait volé au musée du Louvre des statuettes. Cela se passait au moment du vol de *la Joconde.* Le secrétaire, pris de peur, avoua son vol à Apollinaire, qui lui conseilla de restituer les statuettes au musée par la voie de *Paris-Journal.* Et il lui donna les moyens de se sauver en passant la frontière. Apollinaire avait agi un peu légèrement. Il fut dénoncé et arrêté comme complice du voleur. Il resta deux ou trois jours en prison, après quoi intervint une ordonnance de non-lieu.

Les ouvrages de Louis Durey nous séduisent par leur charme et leur discrète émotion. Pourquoi ne sont-ils pas davantage répandus dans le public ? C'est que Louis Durey n'a rien su faire pour étendre sa réputation. Louis Durey est un timide, un modeste. Il travaille dans la retraite et le silence, ignore les salons mondains, fréquente peu les salles de concert et leurs couloirs. Il travaille dans l'ombre, assidûment, patiemment, rarement satisfait de ce qu'il a produit, toujours attentif à faire mieux dans un perpétuel effort vers la perfection. Ce n'est pas du tout l'homme de combat qui se jette au devant du public et cherche à lui arracher des bravos. Ce n'est pas lui qui assiège les organisateurs de concerts et les interprètes pour faire jouer ses œuvres. Il faut au contraire qu'on vienne le chercher chez lui, qu'on l'arrache à sa solitude. Louis Durey vaut mieux que son obscurité provisoire.

ARTHUR HONEGGER.

Le nom d'Arthur Honegger est célèbre dans le monde entier. C'est un des auteurs les plus en vue de l'école française contemporaine, – je dis de l'école française à laquelle il se rattache par mille liens, quoiqu'il soit né de parents suisses, au Havre, le 10 mars 1892.

Il commença l'harmonie avec Ch. Martin, au Havre, puis passa deux ans au Conservatoire de Zurich.

En 1912, il entra dans la classe de Gédalge, au Conservatoire de Paris, où il suivit également les cours de Widor et de Vincent d'Indy.

Ses premiers ouvrages furent des mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire, de Jean Cocteau, de Paul Fort, *le Chant de Nigamon* et le prélude *d'Aglavaine et Sélysette* pour orchestre, 10 *Danses,* 2 *Interludes* et *une Coda* pour *le Dit des Jeux du Monde,* un *quatuor à cordes,* 2 *sonates* piano et violon, 1 *sonate* piano et alto, 1 *sonatine* pour deux violons que je lui ai entendu jouer avec Darius Milhaud (ils sont tous deux violonistes), il y a une vingtaine d'années, dans une réunion intime, une *rapsodie* pour deux flûtes, clarinette et piano, et diverses pièces pour le piano et pour l'orgue.

Mais ce qui le fit le plus connaître, ce furent ses œuvres pour orchestre et ses oratorios : *le Roi David, Horace vainqueur, Pacific* 231, *Judith, Antigone, Amphion* (en collaboration avec Paul Valéry).

Honegger est, dans le groupe des *Six,* le symphoniste par excellence. Il m'écrivait, il y a quelque vingt ans : « J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne vou-

drais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural. »

Voilà une déclaration d'importance.

Il ajoutait : « J'ai une tendance peut-être exagérée à rechercher la complexité polyphonique. Mon grand modèle est J.-S. Bach... Je ne cherche pas, comme certains musiciens anti-impressionnistes, un retour à la simplicité harmonique. » Ceci pour Erik Satie.

« Je trouve au contraire que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école qui nous a précédés, mais dans un sens différent, comme base à des lignes et à des rythmes. Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes et polytonales. »

Les ouvrages de Honegger sont, en effet, établis sur de larges assises, fortement charpentés, d'un tissu contrapontique très fourni. Ce n'est pas du tout le retour à la simplicité préconisé par Cocteau. Il suit son instinct.

La musique de Honegger n'est pas davantage inspirée, selon la formule chère à l'auteur du *Coq et l'Arlequin,* par le café-concert ou le cinéma. Honegger me le déclarait franchement : « Je n'ai pas le culte de la foire et du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. »

Ce musicien ne cherche pas à nous séduire, comme tel ou tel de ses camarades, par les caprices de son esprit, par la grâce et le mordant de saillies plus ou moins bouffonnes. Il est sérieux, tourmenté, préoccupé, semble-t-il, de poignants soucis. On découvre chez lui une disposition marquée à la méditation mystique (lire, à ce propos, ses curieuses *Pâques à New-York* pour voix et quatuor à cordes), et il s'exprime volontiers dans un langage dur, âpre, qui agit fortement.

*

André George a écrit sur Honegger un livre plein d'indications pénétrantes. L'auteur de *Pacific* 231 y est dépeint depuis l'enfance jusqu'à la maturité par mille traits de détail qui, assemblés, finissent par en composer l'image la plus vraie et la plus vivante.

André George a fort bien montré comment Honegger, « ce Suisse opiniâtre », né par hasard au Havre, n'a vécu de très bonne heure que par la musique et pour la musique, et que, malgré toutes les calomnies dont il a été l'objet ainsi que la plupart des *Six*, il a passé tout son temps à travailler, à travailler d'arrache-pied, loin des intrigues, insouciant des démarches utiles, uniquement attaché à parfaire l'œuvre commencée.

André George note la rencontre de Satie : « Satie, dont on ne sait jamais bien s'il est mystérieux ou dérisoire, ébauche de précurseur, mélange invraisemblable de trouveur et d'indigent », n'eut guère d'influence sur Honegger.

Jean Cocteau en eut un peu plus peut-être, – pas beaucoup non plus. « Honnegger a tout de même subi la fascination qu'exerce l'étincellement de son regard et de son esprit. Quelle conversation ailée ! Gaminerie qui va souvent profond, bizarrerie parfois et simplicité sans pareille toujours. Puis, c'est un ami au cœur de diamant qui veut éteindre ses feux, parce que « le cœur ne se « porte plus » et parce que ça se verrait trop. Cocteau, l'Ariel de notre temps... »

Mais Honegger ne suivait que son tempérament.

*

André George souligne avec raison l'effort de Honegger pour renouveler le plan de la sonate.

On sait que le premier mouvement d'une sonate classique se compose de trois parties : l'*exposition*, le *développement* et la *réexposition*.

On sait aussi que les deux thèmes *A* et *B* de *l'exposition* réapparaissent dans le même ordre, lors de la *réexposition*, *A* précédant toujours *B*. Or, déclare Honegger, « votre réexposition de l'ordre *A suivi de B* est illogique, car elle présente un défaut de symétrie. En architecture vous avez une façade dont les deux piliers de gauche, par exemple, sont dans la disposition *A suivi de B*. Vous cherchez à faire reposer solidement et harmonieusement l'architrave, le fronton sur ces piliers et sur ceux qui leur font pendant à droite. La symétrie, pour ceux de droite, vous donnera forcément : *B suivi de A*, et non plus *AB* comme la première fois. Eh bien, dans la sonate, les piliers sont les thèmes, le fronton, c'est le développement central. Par symétrie, il vous faut donc *BA* dans la réexposition puisque vous aviez *AB* dans l'exposition ».

Et Honegger, dans ses *Sonates,* a en effet appliqué cette nouvelle méthode.

Elle paraît plus rationnelle au premier abord.

Mais, je ne sais pourquoi, je me dis qu'il doit y avoir quelque raison secrète qui justifie la pratique des classiques. Ne serait-ce pas quelque chose comme ceci ?

Les conditions de la perception dans le temps ne sont pas les mêmes que celles de la perception dans l'espace. C'est ce qui rend les comparaisons entre l'architecture et la musique toujours fragiles par quelque endroit.

Si, théoriquement, nous isolons les motifs *A*, *B* comme des entités distinctes, l'auditeur, qui ignore la théorie, n'en fait pas autant : l'ensemble de l'exposition ne fait pour lui qu'une suite continue d'impressions liées dans un ordre invincible, néces-

saire, *irréversible,* – irréversible comme la durée elle-même. L'exposition fait *bloc* et ne peut être reprise qu'identique à soi.

D'autre part, le second thème a le plus souvent le sens d'une *réponse* au premier, caractère qui se trouve souligné par la modulation à la *dominante.*

(La suppression de cette modulation à la réexposition sera une surprise quelquefois presque désagréable.)

Quand on « reprend » l'exposition, il semble donc indispensable de commencer par le premier thème, qui est le thème *principal,* et, à certains égards, le thème *générateur* (fût-ce par des voies lointaines) du second thème. Commencer par la *réponse* n'aurait pas de sens.

Ainsi dans la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, si le « destin » n'a pas parlé, que signifierait cette voix gémissante, cette voix suppliante qui voudrait le fléchir ? Il y a ici un ordre *dramatique,* très différent de l'ordre *architectural, et* qui s'oppose au renversement de la succession des motifs dans la réexposition.

*

Au sujet de la polytonalité, André George a des éclaircissements qui valent la peine d'être cités et commentés.

Tout d'abord, il remarque que la polytonalité à outrance ne fut qu'une maladie passagère et que les plus audacieux des *Six* sont revenus, ces dernières années, à une « simplicité d'écriture, une clarté tonale qui retourne au classique par delà même le romantisme ».

Notons cependant que Darius Milhaud, au moins, reste assez souvent fidèle à la polytonalité.

André George ajoute que Honegger ne recherche jamais la polytonalité pour elle-même. « Il y voit, dit-il, un assez pauvre moyen, qu'il s'agit le plus souvent d'éviter. Car c'est un de ces

procédés arbitraires, justement, qui ramènent le jeu au point de départ. À force de tout superposer sans nul souci de mauvaises rencontres, on aboutit à de plats unissons, à de simplistes étagements d'octaves. L'audace rejoint M. Théodore Dubois. »

Je ne suis pas ici de l'avis d'André George. Ne poussons point les choses à la limite. La polytonalité *contenue dans certaines bornes* a fourni véritablement des ressources nouvelles, dont Honegger ne manque point d'user, même dans des œuvres populaires comme *le Roi David.*

Mais voici qui est tout à fait important. À propos de la polytonalité, André George nous fait connaître une conception de Honegger, dont il tient l'exposé du compositeur lui-même.

Or, selon l'auteur du *Roi David,* la notion centrale en harmonie est celle de *dominante.* « Une note isolée est une *dominante.* » Entendez que tout son tend à retomber sur sa quinte inférieure ou à monter sur sa quarte supérieure. Aucun son n'a par lui-même de caractère *statique.* Il y a un dynamisme inclus dans toute sonorité. Ou, si vous voulez, tout son s'accompagne de ses harmoniques, *septième, onzième, treizième,* qui lui confèrent justement la fonction de *dominante.* Il n'y a pas d'*accord parfait* qui constitue un arrêt, un repos définitifs. Au-dessus des trois notes *ut, mi, sol,* j'entends invinciblement le *si bémol.* Et si je veux donner le sentiment de tonalité définitivement établie, je suis obligé d'effacer cette impression de la *septième (si bémol*) par l'adjonction d'autres notes qui s'opposent à son effet.

Si je comprends bien l'état d'esprit de Honegger, quand il compose, il ne se préoccupe donc pas de tonalité, d'atonalité ou de polytonalité. La musique est pour lui un jeu d'attractions entre les dominantes et leurs résolutions, – résolutions toujours provisoires, puisque tout nouveau son atteint prend immédiatement le caractère d'une nouvelle *dominante,* qui tend à se résoudre dans la direction que détermine sa fonction. Il y a là un point de vue intéressant, qui est caractéristique de presque tout l'art musical depuis Wagner.

*

Les idées originales ne manquent point à Arthur Honegger. C'est ainsi qu'il se demande aussi pourquoi, dans une sonate piano et violon par exemple, on confie successivement au piano et au violon les mêmes thèmes, quand il est sûr que chacun de ces thèmes ne convient pas aussi bien à la sonorité des deux instruments. Ne vaudrait-il pas mieux qu'un thème, s'il a été conçu d'abord pour le violon et qu'il doive mal sonner au piano, ne reparaisse jamais qu'à la partie de violon ? Le piano aurait ses thèmes à lui, le violon aurait les siens.

Et le compositeur applique cette vue personnelle dans sa sonate pour violoncelle et piano.

Il y aurait beaucoup à dire sur ce point. Et je ne crois pas qu'ici Honegger ait tout à fait raison. Je ne crois pas qu'ils soient si fréquents, ces thèmes qu'on ne peut entendre que par la voix d'un seul instrument et qui, présentés par d'autres, perdent tout sens. Ce qui m'apparaît au contraire, c'est que la plupart des phrases musicales s'enrichissent de significations nouvelles en passant d'un instrument à l'autre. Certes, elles ne gardent point dans ces transferts successifs le même caractère. Mais qu'importe ! L'essentiel est que, sous le vêtement de chaque timbre, elles offrent un caractère intéressant. C'est presque toujours le cas. L'art du compositeur consiste justement à tirer parti de ces transmutations, à savoir les amener et les mettre en valeur. Il y a façon de présenter au piano un motif de violon. Il est souvent nécessaire de le modifier dans le détail de son exposé. Tant mieux ! C'est une ressource dont disposera l'auteur pour donner de la variété à son œuvre.

On abuse vraiment aujourd'hui du souci de « l'individualité des timbres » et de leurs propriétés prétendues irréductibles. « Je n'entends ce motif qu'à la flûte ! déclare tel compositeur. Il m'est impossible de l'entendre autrement ! » Quelle exagération ! Quelle oreille délicate ! Et qui ne saurait se satisfaire que d'un seul condiment ou d'une seule saveur ! Les anciens en

usaient autrement ; et voyez avec quelle habileté un J.-S. Bach ou, plus près de nous, un Liszt, savaient faire passer du violon ou de la voix au clavecin ou au piano le thème le mieux fait du monde pour convenir à sa première destination ! Sans en revenir à la musique « abstraite » du XVe et du XVIe siècle, qui se prêtait à tous les procédés d'exécution et se jouait indifféremment sur toute espèce d'instrument, n'allons pas jusqu'à l'excès contraire et ne nous enfermons pas dans des exclusivismes appauvrissants. Ne fermons pas la porte à ces échanges si heureux entre les régions si diverses de ce domaine continu du timbre. Cherchons des transitions et nous les trouverons. Nous ferons du même coup bien d'autres découvertes.

*

On sait que Honegger est l'auteur d'une saisissante page symphonique intitulée *Pacific* 231. C'est le nom d'une locomotive. Or, un jour, à un journaliste genevois Honegger faisait cette confidence : « J'aime les locomotives comme d'autres aiment les femmes ou les chevaux. »

Cet amour, il l'avait tout enfant. Mais tant d'autres le perdent en devenant des hommes ! Lui l'a conservé.

« Rue Duperré, raconte André George, une pièce qui est mi-bureau, mi-cabinet de toilette, est tapissée, sur une paroi, de *cent locomotives*, dont il sait les caractéristiques, tous les détails techniques. Ce sont les portraits de ses amies majestueuses. Et vis-à-vis, il y aura longtemps deux ou trois visages de maîtres classiques. Puis, Mozart et Beethoven, Bach, émigreront dans sa chambre, et les machines envahiront tout le mur. »

*

André George est amené à dire sa pensée du *Roi David*. Et là, il montre un certain courage. Ami – ami intime – d'Arthur Honegger, il aurait pu se laisser entraîner à quelque partialité. Or il tient la balance juste. Il dit tout le bien qu'on doit penser

du *Roi David,* mais il ne va pas au delà et fait les réserves nécessaires.

« *Le Roi David* est un événement historique dans notre France musicale », déclare-t-il.

Et il n'a point tort. C'est une œuvre qui marque le retour à la tradition de juste milieu et de bon goût abandonnée d'abord de notre jeune école, jusque-là parfois un peu perdue dans ses extravagances, – et qui marque ce retour avec une réussite, une force, un éclat, en même temps qu'un effet sur le grand public qui mettent tous les partis du côté de l'artiste vainqueur.

Mais, d'autre part, cette réussite, à l'examiner de près, n'est point fondée sur un effort de méditation profonde. L'œuvre, improvisée, n'exprime pas ce qu'il y a de meilleur, ce qu'il y a d'essentiel dans l'artiste. Honegger l'a écrite avec son habileté plus qu'avec sa pensée ou avec son cœur. « *Le Roi David,* dit avec raison André George, est moins haut que ne le croit le public, beaucoup moins bas qu'on ne commencera de le raconter deux ou trois ans après la « première ». Comme dit Pascal : « S'il s'abaisse, je le vante… »

Et pourquoi l'œuvre mérite-t-elle d'être vantée ? Pour une qualité indéniable qui, à mes yeux, efface tous ses défauts, son manque de personnalité par endroits, la disparate des styles, le décousu, etc. Cette qualité, c'est la *grandeur*.

Qualité peu commune !

Honegger la possède, et la possède au suprême degré. Il conçoit grand, et il fait grand.

Ses plus petits morceaux dans *le Roi David,* composés parfois de quelques lignes, ont une largeur, une ampleur qui donnent le change et font croire à de longs développements.

Honegger a le ton des maîtres, s'il n'en a pas toujours l'originalité.

Mais Haendel était-il original ?

*

Au physique, qui ne connaît Honegger ?

Voici son portrait par André George : « Il était [d'abord] petit et trapu, de forte encolure, de charpente athlétique. Ne dirait-on pas une silhouette d'Honegger, ce portrait par où s'ouvre le *Beethoven* de Romain Rolland ? Environ la trentaine, surtout, il a grossi, s'est carré. De dos, l'allure est massive encore davantage. De face, le visage illumine, avec le front d'une magnifique ampleur, les yeux sombres, profonds ou charmants, les cheveux libres et non désordonnés. Il a quelque chose de beethovénien, à coup sûr, lorsque le masque est tendu, la bouche comme courroucée, rapprochée du menton puissant. Mais il se détend tout soudain en un sourire juvénile et raphaëlesque. Ainsi que la plupart des grands artistes, il n'est simple qu'en apparence... Gentil et modeste en tout cas, comme s'il était encore l'écolier voyageur d'autrefois, le petit compositeur de Philipa. »

Il n'y a qu'une indication qui ne correspond pas à mes impressions personnelles. J'ai toujours vu les yeux de Honegger « charmants ». Je ne les ai jamais vus « profonds ». Il m'est toujours apparu jovial, rieur, et je n'ai jamais pu découvrir en sa personne physique rien de ce que sa musique veut nous dire parfois de grave, de soucieux ou d'angoissant. Mais je n'ai pas assez fréquenté Honegger pour le connaître sous tous ses aspects. Et puis, serait-ce la première fois que nous aurions à en faire la remarque ? L'*artiste* est souvent si différent de l'*homme*. Le génie est comme un autre être qui habite l'âme qu'il possède et qui parle un autre langage.

Mais Honegger a-t-il du génie ?

Grave question que le conférencier et les auditeurs de la *Musique vivante* (dirigée par Léon Vallas) ont sérieusement discutée un soir, en présence de Honegger lui-même, placide

dans le fond d'une loge. Faute de génie, les moins généreux lui accordaient « un immense talent ». Il y a déjà de quoi se satisfaire. D'ailleurs, n'est-il pas un peu tôt pour ouvrir le débat ? Attendons.

Si l'on doit attribuer du génie à Honegger, reconnaissons que ce génie est de l'ordre de ceux de Haendel et de Mozart, je veux dire qu'il se nourrit de la substance des autres maîtres et qu'il ne se distingue guère par aucune invention qui lui soit tout à fait propre. Les influences de Bach, de Wagner, de Brahms et de Richard Strauss sont les plus reconnaissables, à côté de Fauré ou de Debussy, parfois.

D'ailleurs, personne n'est absolument original. Chacun reçoit quelque chose de la tradition et ressemble peu ou prou à ses devanciers.

Mais il y a des synthèses nouvelles où les éléments qui les composent ne se distinguent plus, – du moins pour ceux qui n'y regardent pas de trop près ou qui n'entendent pas d'une oreille trop avertie, – et c'est pourquoi un Debussy a pu paraître inventer un monde sonore absolument inconnu.

Ce n'est pas le cas de Honegger.

Je n'en veux pas dire davantage.

*

Et maintenant, je voudrais parler de quelques œuvres d'Arthur Honegger qui m'ont toujours particulièrement plu.

Commençons par les moins importantes.

D'abord, il y a une *Rhapsodie* pour deux flûtes, clarinette et piano, qui date de 1917 et qui est une œuvre tout à fait exquise. Œuvre de prime jeunesse, pleine de jeunesse en effet, de fraîcheur, de grâce, de charme. C'est caressant et doux, c'est d'un tour si joli et si naturel ! Point d'audaces ou presque. Nous en

sommes encore à la musique d'autrefois, et c'est extrêmement séduisant.

Citons ensuite *Trois Contrepoints* pour flûte, hautbois, violon et violoncelle, qui datent de 1923, comprenant un *Prélude* pour hautbois et violoncelle, un *Choral* pour violon, cor anglais et violoncelle, un *Canon* sur basse obstinée. Musique écrite avec un art des plus ingénieux : elle est remplie de trouvailles, et, malgré son aspect scolastique, elle « chante » à merveille.

Sept pièces brèves pour piano datent de 1919 et de 1920. Leur fantaisie, leur caprice est d'un agrément très vif. Dans leur brièveté, elles font une impression pénétrante.

La *Sonatine* pour clarinette et piano est bien jolie aussi, et il faudrait encore ici parler de grâce et de charme à défaut de mots nouveaux que je ne saurais inventer.

Les *Six Poèmes* (extraits des *Alcools* d'Apollinaire) et composés en 1915, 1916 et 1917 sont remarquables. Parmi ces pages délicieuses, *Automne* surtout m'enchante.

Les *Six Poèmes de Jean Cocteau* (1920-1923) sont des pages extrêmement courtes, mais d'un esprit et (encore une fois) d'une grâce et d'un charme auxquels on ne résiste point. *Une Danseuse* et *Madame* sont de petits chefs-d'œuvre, des perfections en leur genre. La chanteuse termine *Madame* en sifflant la ritournelle. Et la plaisanterie, voulue par l'auteur, ne paraît point de mauvais goût.

Enfin, j'aime par-dessus tout sa *Pastorale d'été* pour orchestre.

Dans toutes ces petites pièces de Honegger, il y a un côté du talent de leur auteur que l'on ne met pas d'ordinaire assez en lumière. S'il possède au suprême degré la grandeur, il n'est pas l'auteur que de grandes choses, et dans les petites, les gracieuses, les douces, les tendres, il réussit on ne peut mieux.

Mais parlons aussi de ces grandes choses. Nous avons déjà dit quelques mots du *Roi David*. Occupons-nous de *Judith*. La première audition, à Paris, en fut donnée en mai 1928. Le succès immédiat fut considérable. Honegger écrit de la musique qui paraît facile et qui porte. Il a le don de l'écriture claire et qui sonne, à lignes très nettement et très largement dessinées, faite pour les vastes espaces, et qui s'adresse aux foules.

Ce n'est pas que cette musique ne soit, en un sens, compliquée. Il ne le semble point à l'audition. C'est tout ce qui importe. Si vous ne recourez à la partition qu'après avoir écouté l'œuvre, et si vous la jouez au piano après l'avoir entendue à l'orchestre, vous êtes étonné d'y rencontrer toutes sortes de hardiesses harmoniques et contrepointiques qui ne vous avaient point frappé. Des audaces, l'audition à l'orchestre en révèle un certain nombre, mais pas toutes. Et le concert vous présente comme des accords tout simples des agrégats de sons qui, à la lecture, se révèlent tout à fait hétéroclites. C'est qu'au fond cette musique est beaucoup moins aventureuse qu'on ne pourrait le croire. Le fond de l'harmonie est en somme très consonant, malgré toutes les appogiatures et altérations diverses qui le recouvrent. La langue est extrêmement tonale. Elle ne déroute pas nos habitudes dans ce qu'elles ont de principal, d'essentiel.

Et puis la construction est tout à fait simple, selon le procédé cher aux classiques. Elle se développe avec une ampleur et une force qui contribuent à l'impression générale de clarté et qui en imposent. On se meut à l'aise dans ce vaste édifice si solide et si bien équilibré, – si heureusement aéré.

Ce ne sont point là de minces qualités.

Voilà de la musique limpide.

Je songe à celle de Milhaud, si différente, beaucoup plus dense, parfois un peu opaque, et qui n'use point, comme celle de Honegger, d'effets d'opposition constants, – qui se poursuit au

contraire avec une certaine uniformité de rythme, d'harmonie ou de contrepoint, – et d'orchestration.

L'art des contrastes est poussé très loin chez Honegger et témoigne d'une prodigieuse habileté. Chez lui, la matière est sans doute moins riche et peut-être moins belle, mais la mise en ordre, la présentation est d'un architecte de rare valeur, non seulement adroit, mais puissant. Dans tout ce qu'il fait il y a une allure, une autorité qui font songer à quelques-uns des plus illustres parmi les maîtres du passé, à Haendel, à Gluck, à Wagner, à tous ceux dont la force, unie à la clarté, est basée sur l'ordre[18].

---

18 Un curieux ouvrage qui montre jusqu'où va l'art de la composition, de la construction architecturale chez Arthur Honegger : en octobre 1935 les Concerts Pasdeloup nous offraient la première audition au concert d'une fantaisie symphonique écrite dans le courant de la même année par Arthur Honegger pour le 10e anniversaire de Radio-Genève, sous le titre de *Radio-Panoramique.* « Le compositeur, nous disait-on, ayant remarqué que de nombreux sans-filistes étaient possédés par la maladie de tourner sans cesse le bouton de leur appareil pour parcourir successivement tous les postes, a voulu leur éviter cette peine. Voici donc un morceau écrit pour eux, dans lequel se succèdent, en un vertige fait pour leur plaire, une page symphonique, un jazz, un choral protestant, de la musique exotique, un concerto de piano, un air de grand opéra, une chanson de café-concert, un récital d'orgue. » Vous vous figurez peut-être qu'un ouvrage ainsi conçu est parfaitement incohérent. Détrompez-vous ; Honegger a su maintenir l'unité dans cette suite de présentations, de telle façon qu'elles ne paraissent pas le moins du monde décousues. Je dirais même que la liaison entre les différentes parties de l'œuvre est si adroite qu'on en éprouve quelque déconvenue : on s'attendait à plus d'étrangeté, de bizarrerie. Malgré tout, et quoi qu'il veuille, Honegger reste l'homme des architectures harmonieuses et solides. S'adressant au public suisse, il a donné une importance particulière au choral et à la musique d'orgue, à la musique protestante, et son inspiration s'y manifeste d'une ampleur, d'une clarté, d'une fermeté remarquables.

Il y a moins d'ordre chez Beethoven, plus de fougue, plus d'emportement, plus de fantaisie, – et chez Darius Milhaud aussi.

La « mise en œuvre » prend chez Honegger une importance considérable. On ne sent point tout à fait directement le contact du cœur du musicien. Il détache de lui, pour la façonner en un objet d'art aussi parfait que possible, son émotion, très réelle en son point de départ ; mais la volonté est intervenue, et c'est l'œil sec, le cœur calme, qu'il modèle l'écho de son trouble. On ne songe point à Honegger en écoutant son œuvre comme on songe à Milhaud en entendant la sienne.

Sa conception de l'art, ou plutôt ses dons même d'artiste marquent le destin d'Arthur Honegger. Il est né pour « le dramatique ». Il a, au suprême degré, – bien qu'il soit un symphoniste, – le sens de l'*action* en musique. Mais le sens de la symphonie et celui du drame s'allient souvent chez des musiciens, – témoins Beethoven, Berlioz, – et produisent alors des résultats (symphoniques) remarquables.

Honegger porte volontiers ses efforts sur les sujets poétiques les plus grandioses. Comme Haendel, il a le ton épique, il a le sens biblique. Cela lui est tout à fait naturel.

Servi par un poème discret, concis et fort de René Morax, Arthur Honegger a réussi en sa *Judith* un véritable chef-d'œuvre.

L'œuvre est courte. Elle ne nous lasse point. Et je supporte de moins en moins ces ouvrages interminables et ces auditions sans fin qui écrasent notre enthousiasme sous le poids de notre fatigue, à la fois physique et morale.

*

La production de Honegger est considérable : Parmi ses derniers ouvrages, citons au moins : *Sonatine* pour violon et violoncelle (1932), *Mouvement symphonique n°* 3 pour or-

chestre, dédié à Furtwängler et à l'orchestre symphonique de Berlin (1933), *Sémiramis,* mélodrame de Paul Valéry, pour Mme Ida Rubinstein, donné à l'Opéra le 11 mai 1934, *Jeanne d'Arc au bûcher,* oratorio dramatique de Paul Claudel (1935), *Nocturne* pour orchestre (1936), 2e *Quatuor à cordes* (1936), 3e *Quatuor à cordes* (1937), *les Mille et une Nuits,* soli et orchestre, sur un texte de J.-C. Mardrus pour une fête de la Lumière de l'Exposition de Paris (1937), *l'Aiglon,* opéra en cinq actes, en collaboration avec Jacques Ibert, représenté avec le plus grand succès à l'Opéra de Paris (1937), *le Cantique des Cantiques,* ballet en collaboration avec Serge Lifar (Opéra de Paris, 2 février 1938), la *Danse des Morts,* oratorio de Paul Claudel pour soli, chœur, orchestre et orgue (1938). Et n'oublions pas, tout à fait en dehors de sa façon coutumière, cette délicieuse fantaisie, *le Roi Pausole,* qui remporta aux Bouffes-Parisiens un immense succès.

Dans un tout autre ordre d'idées, je tiens à signaler la singulière beauté du 3e *Quatuor à cordes.* Un adagio encadré entre deux allegro. Dans le premier allegro, de la vie, du mouvement, de la force. Mais c'est l'adagio que je préfère, pour l'émotion si pénétrante qui s'en dégage. Il débute admirablement par un rappel, si je ne me trompe, d'un trait du premier allegro mêlé à des harmonies lentes, et puis s'élève une belle phrase désolée qui chante à plein cœur. Le développement central est peut-être un peu compliqué ; mais le retour de la phrase initiale nous émeut de nouveau, et la conclusion ramène l'introduction d'une façon tellement touchante que l'on n'est guère habitué à rencontrer chez l'auteur. L'allegro final, très animé, est d'un rythme extrêmement vivant qui, une fois établi, ne nous lâche plus. En somme, une œuvre d'un grand prix, que les connaisseurs aimeront à entendre, et qui, en son genre, s'élève à des hauteurs que ne dépassent point *Amphion, le Cantique des Cantiques* ou la *Danse des Morts.*

*

Un dernier trait. Pour bien connaître Honegger, il faut l'avoir vu conduire un orchestre, comme je l'ai si souvent vu naguère : les deux jambes écartées, solidement établi sur ses bases, se dressant de temps en temps sur la pointe des pieds comme un lutteur prêt à fondre sur quelque adversaire invisible. Tout le secret de son art d'un mouvement si puissant et si rapide apparaît dans ce geste significatif[19].

---

[19] Depuis quelque temps Arthur Honegger fait œuvre de critique musical avec une largeur de vues, un esprit pénétrant et une générosité tout à fait remarquables.

DARIUS MILHAUD.

Un gros homme au visage plein, au nez court, au front buté, au regard d'habitude un peu morne et cependant parfois plein d'énergie, à la fois de méditatif et d'homme d'action, amer et viril. Dans le dessin des lèvres quelque chose de las et de dédaigneux. Les cheveux, peu longs, relevés dans un mouvement revêche. Sous le calme apparent de la physionomie peu mobile un grand feu intérieur, de la passion contenue, une vie intense. Et la narine frémit, le sourcil se plisse, ou c'est le geste violent du bras qui s'avance comme pour frapper, du poing qui se crispe. L'expression presque toujours sérieuse. Le rire, rare, mordant, cruel, féroce. La parole nette, franche, au besoin dure. L'accent de la vérité, l'impuissance à mentir, même par politesse. De la douceur pourtant parfois, mais si peu perceptible, à peine consentie. Un fond de tendresse farouchement dérobé à la curiosité des indiscrets.

Tel m'apparaît Darius Milhaud.

*

Il est, à six mois près, du même âge que Honegger. Il est né à Aix-en-Provence, le 4 septembre 1892.

Sa famille aimait passionnément la musique. De très bonne heure, il connut les classiques. Il apprit le violon et, une fois par semaine, il faisait, avec son professeur, du quatuor à cordes.

Des leçons d'harmonie qu'il reçut d'un chef de musique militaire lui donnèrent l'impression d'une matière affreusement obscure. « Il n'y comprenait rien. »

Il resta en province jusqu'à la fin de ses études au lycée et ne vint à Paris qu'après avoir gagné son diplôme de bachelier. Mais, depuis l'âge de 15 ans, il avait pris l'habitude de composer.

Au Conservatoire, Darius Milhaud passa par les classes de Berthelier (violon), Lefèvre (ensemble), Paul Dukas (orchestre), Xavier Leroux (harmonie), Gédalge (contrepoint[20]), Widor (composition). Vincent d'Indy (direction d'orchestre).

Il obtint successivement un premier accessit de violon, un premier accessit de contrepoint, un deuxième accessit de fugue, et le prix Lepaulle (pour la composition d'une sonate à deux violons et piano).

La guerre de 1914 fit renoncer Darius Milhaud au concours de Rome, qu'il aurait certainement tenté à 22 ans, qu'il n'eut plus le courage d'aborder dans sa 28e année.

De 1917 à 1919, il vécut au Brésil comme attaché à la légation de France, dont Paul Claudel était alors le ministre. Quand il quitta le Brésil avant de revenir en France, il fit un détour par les Antilles et les États-Unis.

Cependant, à Paris, Félix Delgrange avait organisé, dans des ateliers ou de petites salles, des concerts où les tout jeunes compositeurs trouvaient l'occasion de faire exécuter leurs œuvres.

Erik Satie, d'autre part, fondait la *Société des Nouveaux Jeunes,* qui comprenait Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Roland Manuel et Germaine Tailleferre.

---

[20] André Gédalge fut un grand professeur. Il eut pour élèves presque tous les jeunes d'alors, qui lui témoignèrent une admiration et une reconnaissance tout à fait significatives.

De son côté enfin, Mme Jeanne Bathori faisait entendre aux Concerts du Vieux Colombier les ouvrages de ces jeunes musiciens.

À son retour de Rio de Janeiro, en 1919, Darius Milhaud se joignit à eux.

C'est alors que cette camaraderie de jeunes artistes fort ardents à se faire connaître éveille l'attention des journalistes et qu'à leur sujet Henri Collet écrivit dans *Comœdia* son fameux article : « les Cinq Russes et les Six Français », qui eut beaucoup de retentissement. Il ne fut bruit dans Paris que de la formation d'une *école* nouvelle, du groupe des *Six*.

Les *Six* protestèrent. Camarades, amis, tant qu'on voudrait ! Mais ils se refusaient à pratiquer une commune doctrine esthétique. On les avait, de vive force et malgré eux, constitués en un *parti musical.* Ils prétendaient conserver, chacun pour soi, leur indépendance.

Darius Milhaud, pour sa part, écrivait dans le *Courrier musical* en 1923 : « On a raconté que nous avions fondé le Groupe des *Six* comme on fonde un club ou un syndicat socialiste, que nous étions organisés financièrement, que nous payions les directeurs des grands concerts ou ceux des théâtres pour nous faire jouer, que nous étions des arrivistes forcenés, que nous étions des fumistes, des musiciens sans conscience et ignorants de leur métier. On a dit, d'autre part, que nous étions six élèves d'Erik Satie, que nous suivions une esthétique définie, limitée, tracée par Jean Cocteau... » Et il s'irritait de ces accusations tout à fait injustifiées. Ce dont on en voulait surtout aux *Six*, c'était d'écrire des œuvres et de les faire exécuter. N'était-ce point leur droit strict ?

En tout cas, la brochure de Cocteau, *le Coq et l'Arlequin*, dédiée à Auric, parut en 1918, avant que Milhaud ne fût revenu du Brésil ; et Milhaud, qui avait fortement marqué ses ten-

dances personnelles dans ses premières œuvres, n'avait donc pu subir d'aucune façon l'influence de Cocteau.

*

Darius Milhaud fut, en France, l'apôtre le plus éloquent de la *polytonalité.* C'est à ce premier point de vue que nous le considérerons.

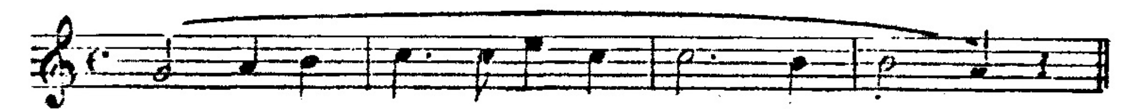
Quelques éclaircissements, d'ordre technique, sont ici nécessaires.

Une mélodie est parfaitement *tonale,* lorsqu'elle se compose uniquement de sons empruntés à une même gamme diatonique. Ainsi, tous les éléments de la mélodie populaire *Au clair de la lune* sont empruntés à la gamme de *sol majeur* (si l'on veut choisir ce ton pour la chanter).

Disons, pour plus de précision, qu'une telle mélodie est *monotonale,* c'est-à-dire qu'elle appartient d'un bout à l'autre à une seule tonalité.

Il y a, d'autre part, des mélodies qui sont encore *tonales,* en ce sens que, par leur début et leur conclusion, elles se rattachent à une tonalité déterminée, mais qui *modulent,* c'est-à-dire que les divers fragments de ces mélodies sont empruntés à des gammes de tonalités différentes.

Ainsi la phrase de Lohengrin dans le duo du 3e acte :



Cette phrase (abstraction faite des harmonies qui l'accompagnent) ne tient ses premiers éléments que de la gamme *d'ut* majeur. N'insistons pas sur certaines altérations chromatiques (simples « notes de passage ») qui apparaîtront dès la 6e mesure. Mais, à la 18e mesure, la phrase change brusquement de tonalité : toutes les notes dont elle se compose font

partie dès lors de la gamme de *mi* bémol. Et nous revenons en *ut* majeur à la conclusion.

Une telle mélodie pourrait être appelée *polytonale,* quoique cette désignation ne soit pas conforme à l'usage, puisque cette mélodie appartient à deux tons différents. Remarquons cependant qu'il y a un *ton principal ;* celui du début, qui est aussi celui de la conclusion. Et c'est ce qui fait tout de même le caractère *tonal* d'un thème comme celui-là.

On conçoit maintenant qu'une mélodie puisse moduler *toutes les mesures,* et non plus seulement quand elle a affirmé sa tonalité première pendant la durée de 4, 8 ou 16 mesures.

Encore faut-il que l'enchaînement des tonalités reste perceptible, que les groupements de 3, 4 ou 5 sons successifs éveillent l'idée de *gammes déterminées* auxquelles il soit naturel de les rapporter.

Mais si la modulation est trop rapide, si chaque fragment d'une tonalité assignable est trop court, le sentiment de la modulation se perd pour faire place à celui de l'*indétermination tonale.*

D'autant plus que si chaque fragment non modulant ne se compose que de deux ou trois notes, il peut ne comporter alors qu'un nombre d'éléments insuffisant pour définir sa tonalité.

Les trois notes *do, ré, mi,* par exemple, se retrouvent dans plusieurs gammes différentes, et elles ne définissent pas, à elles seules, une tonalité.

Considérons le début de ce lied de Schönberg intitulé *Herzgewüchse (op. 20) :*



Quelles sont les relations tonales qui s'établissent entre de tels éléments ? On ne sait que dire. Nous sommes dans le domaine de *l'atonalité.*

Y sommes-nous vraiment ? On pourrait en discuter. Car il n'est pas impossible au théoricien de discerner dans la plus étrange suite de sons un élément directeur, un centre d'orientation qui joue le rôle de *principe tonal.*

Et il y a tant de moyens d'escamoter les difficultés avec les « altérations » d'un système diatonique, comme avec les « notes de passage » et les « appogiatures non résolues » !

Mais le fait n'en est pas moins frappant qu'un sentiment marqué d'indécision tonale est la caractéristique des mélodies de ce type.

Disons tout de suite que, si Schönberg pratique ce genre *d'atonalité* purement mélodique, Darius Milhaud l'évite au contraire presque toujours.

Les thèmes de Milhaud se distinguent précisément, dans la plupart des cas, par leur caractère franchement tonal (et même souvent monotonal.)

Voici, par exemple, le motif initial de sa *Sonate* pour piano (1916) :



Voici celui de la *Bacchanale nocturne* de *Protée* :



Voici celui du 1er mouvement du *Ve Quatuor à cordes* (1920) :



On ne saurait donner plus nettement le sentiment des tonalités *d'ut* majeur, de *mi* majeur et de *la* majeur.

*

Mais ne considérons plus seulement une mélodie isolée, une mélodie toute nue. Voyons ce qui peut se produire si l'on combine plusieurs *mélodies simultanées*, si l'on fait du *contrepoint.*

Bien entendu, il y a un *contrepoint tonal* (monotonal), qui consiste à superposer deux, trois, quatre mélodies tonales *du même ton.*

Pour que le contrepoint devienne *polytonal,* il est nécessaire que, chaque mélodie dont il se compose restant *tonale*[21], ces mélodies soient présentées dans des tonalités différentes.

L'effet sera d'autant plus surprenant que l'allure tonale de chaque thème sera plus franche et qu'ainsi l'opposition entre les plans divergents où s'inscrivent les lignes mélodiques s'affirmera davantage. C'est le procédé particulièrement cher à Darius Milhaud[22].

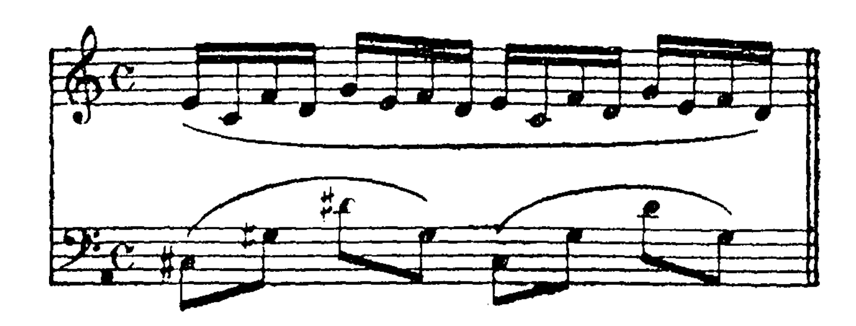
---

[21] Le contrepoint de Schönberg n'est donc pas *polytonal,* mais *atonal.*

[22] Milhaud voit le point de départ de la musique polytonale dans le *canon à la quinte* (tonique-dominante). Il signale un *duetto* de J.-S. Bach où, pendant six mesures, la partie supérieure est nettement et indiscutablement en *ut* majeur et la basse en *fa* mineur. Cf. *Courrier musical* du 1er février 1923, article intitulé : *Polytonalité et atonalité.*

De ces combinaisons de tonalités diverses tout n'est point à admettre. *L'oreille jugera.* Et ce qui plaît à l'oreille, on trouvera toujours après coup le moyen de le justifier *théoriquement.* Le discernement du goût a des raisons secrètes que la réflexion met en lumière.

Considérons, par exemple, ce début du *Chant de la Pitié* de Darius Milhaud :



Il est épouvantable à l'œil, qui s'effraye de la superposition inaccoutumée des deux tonalités d'*ut* majeur et *d'ut* dièse majeur.

Il est doux à l'oreille pour qui du moins écoute sans laisser ses préjugés limiter son goût.

N'y a-t-il pas moyen d'expliquer l'agrément d'une si extraordinaire rencontre ?

L'énigme n'est point indéchiffrable. Les éléments de la polytonalité sont empruntés ici à cet accord :



[23]

[23] On pourrait rattacher cet accord à la fonction de sous-dominante. Ce n'est, en effet, que le renversement de l'accord 6/5 : avec altération descendante de la tierce et de la sixte (*la* bémol, *ré* bémol).

ou plutôt à celui-ci :



qui semble issu de la prolongation en *pédale supérieure* des deux notes *do, mi* sur le passage de l'accord



lequel appelle une résolution sur l'accord d'*ut* majeur.

Mais alors la polytonalité n'est ici qu'une apparence. Il y a une tonalité principale, celle d'*ut* majeur. Il est fait seulement allusion à la tonalité de *ré* bémol, parce que certains degrés de la gamme d'*ut* majeur se trouvent passagèrement « altérés. »

Ou plutôt cette tonalité de *ré* bémol est à peine effleurée, puisque l'accord *ré* bémol, *fa, la* bémol n'a ici de sens que dans un mouvement harmonique dont la conclusion se fait nécessairement en *ut* majeur, et que par les attractions qu'exercent sur chacun de ses éléments ceux de l'accord parfait de ce ton.

On voit aisément comment, dans la plupart des cas, la polytonalité pourrait être ramenée par des voies analogues au principe de la tonalité unique.

Certains esprits ont argué de ces vues pour nier purement et simplement qu'il y ait une musique polytonale. La polytonalité ne serait qu'une illusion. De tels théoriciens ne s'aperçoivent

---



pas qu'en art l'« illusion » importe seule. Le fait, c'est que certaines musiques nous donnent le sentiment de la tonalité, d'autres celui de la polytonalité. Le reste n'est que théorie.

J'imagine que, lorsque la *septième de dominante* commença d'être employée sans préparation et pour sa valeur propre d'accord dissonant, certains « théoriciens » s'acharnèrent à démontrer que la septième de dominante n'avait pas d'existence à part dans le système des harmonies et qu'elle se ramenait à un accord parfait surmonté d'une note appartenant à une harmonie voisine et formant « retard ». Ils nièrent les accords dissonants parce qu'il était possible d'en expliquer la formation comme dérivée des accords consonants. Et cependant l'harmonie dissonante n'en était pas moins un fait nouveau.

Lorsque Debussy cessa de résoudre les dissonances et usa des accords dissonants comme de consonances, il se trouva encore des théoriciens pour nier qu'il y eût aucune réelle nouveauté dans ces procédés imprévus et pour démontrer que les enchaînements debussystes, si l'on tenait compte de tous les sous-entendus, se ramenaient aux enchaînements classiques. L'harmonie de Claude Debussy n'en constitue-t-elle pas moins un fait nouveau d'une importance considérable dans l'histoire de l'art ?

Ce qui importe, c'est ce que nous entendons. Or, nous entendons directement une septième de dominante comme telle. Nous n'avons plus besoin d'imaginer, pour en saisir la signification, le retard d'une note appartenant à une harmonie voisine qui vient troubler la consonance de l'accord parfait.

Depuis Debussy, nous entendons des dissonances sans désirer leur résolution.

Depuis Darius Milhaud et quelques autres nous entendons directement des superpositions de tonalités sans penser à leur réduction possible, par quelque artifice harmonique, à une tonalité unique. Rien ne vaudra contre cette constatation. Les po-

lytonalistes sont bien des inventeurs. Ils ont inventé de supprimer toutes ces préparations, tous ces échafaudages, toutes ces béquilles qu'on offrait en secours à notre infirmité auditive. Les secrètes relations des éléments de la matière harmonique qu'on s'attachait autrefois à mettre en évidence, ils les dissimulent. C'est un renversement de la méthode classique. Le langage musical devient de plus en plus abréviatif, par omission progressive des intermédiaires traditionnels. Pour l'entendre, il faut une oreille de plus en plus vive et souple. À qui ne le perçoit point, il n'est théorie qui le fasse entendre.

Ces considérations techniques d'ordre général devaient nécessairement servir de préface à l'étude des œuvres de Darius Milhaud, mais elles ne sauraient d'aucune façon en faire pénétrer le caractère original. Il s'agit maintenant, en parcourant les principaux ouvrages de Darius Milhaud, d'en dégager l'esprit.

*

La production de Darius Milhaud est extrêmement abondante.

Si l'on veut se rendre compte d'où il est parti, on n'a qu'à lire sa 1re *Sonate piano et violon*, qui date de 1911. Elle est très caractéristique des influences qu'il subissait alors, à son insu peut-être, et aussi de ses tendances naturelles. Cette sonate, encore bien peu audacieuse, rappelle souvent Lekeu. Le développement en est assez pauvre. Mais elle a de la vie, un certain emportement passionné. Elle vaut beaucoup plus par l'émotion qui s'y devine que par sa forme encore très maladroite. Mais déjà Darius Milhaud révèle sa nature : c'est un romantique.

Ce n'est pas du tout le fin musicien, l'artiste subtil et délicat qu'est par exemple son ami Louis Durey. Ce n'est pas lui qui mettra en musique Théocrite ou Pétrone. La pureté de la ligne n'est point son souci dominant, ni les élégantes ciselures d'un détail ouvragé. Il n'a rien d'attique. Son langage est plein de rudesses et de violences. Il traduira volontiers les états d'âme les

plus sombres ou les éclats d'une joie furieusement déchaînée. Ce sera le musicien de la colère, de la haine, du désespoir, de l'épouvante, de toutes les passions au paroxysme.

Ce qui ne l'empêche pas à l'occasion d'écrire aussi dans une note plus douce, plus tempérée. Mais il est des douceurs sous lesquelles on sent la tempête qui se prépare, des caresses qui laissent passer la griffe.

Il sourira parfois, mais d'un terrible sourire.

Son esprit mordra, déchirera ce qu'il touche.

Quelle effroyable plaisanterie, d'une acidité empoisonnée que ses *Soirées de Pétrograd*[24]. C'est net et coupant comme le tranchant d'un sabre. Point d'enveloppement, de demi-teinte, de mystère. Tout est clair, accablé d'un jour cru. Le comique en est grimaçant, guignolesque, à raides détentes, à gestes brusques de marionnettes. Et du tragique s'y mêle, effroyablement secouant, qui vous écrase. On est éclaboussé de sang, comme d'une tête coupée qui vous roulerait sur les pieds !

Dans la 3e pièce du recueil, la *Martiale*, on saisit sur le vif un des procédés souvent employés par Darius Milhaud et qui consiste dans une sorte d'extension de la « pédale » classique.

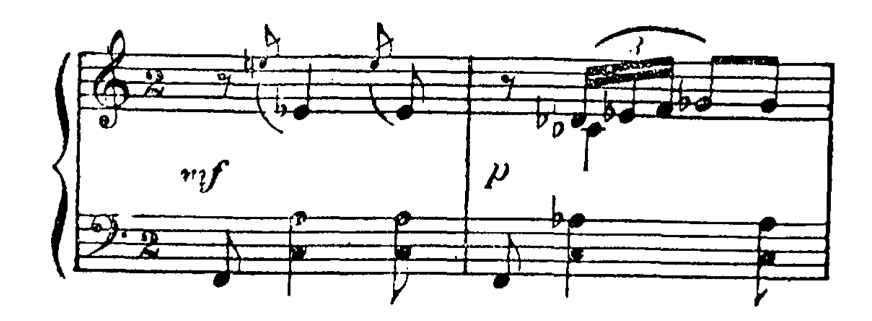
---

[24] Le poème est de René Chalupt.



La pédale n'est point ici constituée par la tenue d'une note unique, mais par la persistance du balancement harmonique qui va de l'accord *fa, si* bémol, *ré* à l'accord *sol, do, mi,* – et, sur ce fond uniforme, passent les dessins mélodiques ou les successions harmoniques les plus éloignés de la tonalité ainsi primitivement définie, mais laissée ensuite à l'arrière-plan.

On ne résistera pas au charme délicieusement nostalgique de *l'Infidèle :*



On ne demeurera pas insensible à la grâce insinuante et perfide dont est troublée *l'Irrésolue* :



L'ambitieuse nullité de *Monsieur Protopopoff* s'impose indiscutable.

Et les deux dernières pages, *la Limousine* et *le colonel Romanoff,* dans leur lourdeur épaisse, recèlent une terrible odeur d'ignominie et de mort.

Il y a là déjà presque le ton de l'épopée.

Les grands sujets épiques ou tragiques ont toujours tenté Darius Milhaud. Dans cet ordre d'idées, *Agamemnon, les Choéphores* et *les Euménides* comptent parmi les œuvres dans lesquelles il manifesta le plus complètement ses dons. Il se meut en pleine liberté et avec une rare puissance au milieu des situations les plus effroyablement tragiques qui soient dans tout le théâtre ancien et moderne.

Dans l'accumulation des moyens qu'il emploie pour produire la terreur, l'épouvante, il y a peut-être quelque excès. Il abuse de sa force, et il en prolonge l'effet jusqu'à vous briser parfois dans des violences trop continûment exaspérées. Mais il faut tenir compte des sujets qu'il traite. Si sa musique se déchaîne alors comme un cataclysme, elle peut paraître à certains insupportable, elle n'en conserve pas moins dans son extrême tension une allure naturelle et spontanée.

Une des pages les plus saisissantes des *Choéphores* est celle des *Présages.* Le texte en est simplement « parlé ». Le rôle de la musique se réduit aux rythmes marqués par quelques instruments de percussion, castagnettes, tambours, timbales, xylophone, etc., et à l'emploi de sifflements, de susurrements, de sanglots et de gémissements étouffés produits par l'organe humain : une sorte d'orchestration de « bruits de coulisse. » L'effet est véritablement terrifiant et d'une grandeur incontestable.

Ce n'est pas du tout de la musique, dira-t-on. Ce n'est que du bruit.

Oui, mais du bruit rythmé, ordonné, organisé, n'est-ce point déjà de la musique ? n'est-ce point une musique ?

Quelque moyen qu'il emploie pour nous atteindre, le fait est là, Darius Milhaud possède la force dramatique. Il nous émeut, il nous trouble profondément.

*

Cet usage si curieux des instruments de percussion, Darius Milhaud le renouvela dans son ballet *l'Homme et son désir,* sur un scénario de Paul Claudel. Dans cette partition, il y a de longs moments où la batterie joue seule et où la seule vertu du rythme suffit à engendrer l'émotion. Toute la violence des désirs de l'homme, toute la torture qu'elle lui inflige sont exprimées par la seule batterie : et c'est le point culminant du drame.

D'autres fois, les mêmes instruments jouent un rôle plus discret, mais non moins important (souvenir du jazz et de la musique nègre), et ce sont eux qui, tout seuls, concluent l'œuvre en quelques accents donnés *pianissimo.*

Cependant, cette expérience si instructive comportait sa part de déception. Les instruments de percussion que nous possédons se ressemblent trop, sont d'un timbre trop pareil, si bien que leur polyrythmie devient parfois un peu confuse et que l'assemblage de leurs sonorités manque de couleur. Il faudrait en inventer d'autres. Il faudrait inventer des bruits nouveaux que l'on pût combiner avec plus de variété et dont chacun se distinguerait des autres, comme le son d'une flûte de celui d'un violon. Difficile problème.

Par ailleurs, *l'Homme et son désir* compte un excellent emploi d'un orchestre réduit à douze instruments solistes, le quintette à cordes, deux harpes, quatre instruments à vent dont un seul en cuivre : la trompette. Un quatuor vocal s'y joint pour faire dans l'ensemble fonction purement instrumentale.

De ces ressources étroitement limitées Darius Milhaud tire le meilleur parti. Notamment la longue péroraison confiée aux cordes, aux vents et aux voix, unis dans une polyphonie des plus souples et des plus vivantes, est d'une tendresse exquise, d'un charme extrêmement poétique.

*

Cette note douce et tendre et finement poétique, nous la retrouvons dans toute une série d'œuvres de Milhaud, notamment dans son 4e *Quatuor à cordes,* d'une sonorité tout à fait suave, dans sa 1re *Symphonie* (pourquoi si courte ?), dans ses 3 *Rag-caprices* et ses *Saudades do Brazil,* d'une grâce si prenante.

Sa *Sonatine* pour flûte et piano est aussi d'une caresse à laquelle on ne saurait résister. Ses *Printemps* nous avaient déjà révélé, en Darius Milhaud, une remarquable disposition à la rêverie bucolique. Jamais il ne s'est exprimé, dans cet ordre d'idées, d'une façon plus délicate ni plus pénétrante qu'en écrivant la *Sonatine* pour flûte. Rarement il a composé des pages d'un développement aussi équilibré, d'une ligne aussi simple et aussi sûre. Là, il se latinise. Oubliant ses emportements romantiques, ses désordres passionnés, ses fantaisies exubérantes, il paraît rechercher cette sobriété, cette netteté classiques qui sont si conformes à la tradition française.

*

Cet équilibre, cette belle tenue classique, Darius Milhaud ne les obtiendra pas toujours, même dans des œuvres où ces qualités seraient particulièrement requises.

Je songe, par exemple, au *Retour de l'Enfant prodigue.* La pensée d'André Gide a été rendue, dans l'ensemble, avec un accent très ferme, très vigoureux, parfois puissant, avec des nuances aussi très délicates et très touchantes.

Darius Milhaud emploie ici avec bonheur une sorte de récitatif mélodique, qui ne s'attarde à aucune complaisance envers

la pure musique, qui marche d'un pas presque aussi rapide que ferait la simple parole et qui aboutit souvent à des effets d'une prenante beauté.

Mais l'accompagnement orchestral, la symphonie qui soutient les voix, est conçu dans une manière lourde et indiscrète qui nuit considérablement à l'œuvre. L'insistance dans l'emploi de certains rythmes et de certaines figures mélodiques sans grand mouvement finit par produire une impression de monotonie fatigante. Des pages entières semblent faites de la répétition trop peu variée d'un même motif initial. C'est à la fois pesant et gris. On voudrait des silences, des arrêts, des oppositions, des contrastes au lieu de cette interminable marche au même pas uniformément cadencé. J'aimerais une symphonie à la fois plus simple et plus diverse. Darius Milhaud est si bien capable d'une touche plus légère ! Je n'en veux pour preuve que sa 1re *Symphonie*.

*

De toutes les tentatives de Darius Milhaud, celle qui fit, à coup sûr, le plus de bruit eut lieu au théâtre. On se rappelle le retentissant échec de *la Brebis égarée* à l'Opéra-Comique.

La chute de cet ouvrage, qui ne manque certes pas de valeur, ne prouve rien. Darius Milhaud avait eu le tort, en premier lieu, de choisir un livret inadmissible. On rit à gorge déployée en écoutant le livret, et l'on crut rire de la musique.

La musique elle-même n'aurait dû soulever aucune protestation. Elle n'a rien encore de bien audacieux. Elle suit d'assez près la tradition debussyste. Elle renferme d'ailleurs de belles pages, quand ce ne serait que la prière ardente du principal personnage, de Pierre, si bien chantée par Salignac.

Mais voici l'autre tort de Darius Milhaud : c'est d'avoir laissé représenter une œuvre de jeunesse, une œuvre qu'il avait écrite à 18 ans, qui n'offrait au public rien de ce qu'il y a de plus

précieux dans sa personnalité et qu'il n'aurait jamais dû laisser sortir de ses cartons.

*

Qui veut connaître Darius Milhaud ne doit point le chercher dans *la Brebis égarée ;* mais qu'il ouvre simplement au hasard un de ses cahiers de mélodies.

Il en existe trois recueils qui, sous une forme accessible à tous, renferment de surprenantes beautés. Ce sont les *Poèmes juifs,* les *Quatre Poèmes de Léo Latil* et les *Quatre Poèmes de Paul Claudel.*

Des *Poèmes juifs* toutes les pages seraient à citer. Elles sont d'une rare intensité d'expression. Notons le charme délicieux dont s'enveloppe la brûlante ardeur du *Chant de la Nourrice,* le *Chant du Laboureur,* avec sa douce plainte du début et sa large conclusion si mordante dans son allure héroïque, l'exquis *Chant d'amour* et le *Chant du Forgeron,* d'une si remarquable puissance : il y a là quelque chose de la grandeur du « Chant de la Forge » de *Siegfried,* mais avec plus de violence, de fureur. Enfin la pénétrante *Lamentation* qui conclut l'œuvre est d'une ampleur toute classique, avec son accent d'une si particulière nostalgie.

De la tristesse encore, de la tristesse qui ne s'abandonne point, qui ne se perd point en pleurs, qui ne s'éternise point en rêveries, et se convertirait plutôt en révolte dans les *Quatre Poèmes de Léo Latil.*

Le rêve y tient pourtant sa place, mais le rêve d'un homme ardent et volontaire.

On remarquera dans *Ma douleur et sa Compagne* l'expression si profonde et si large qui inspire la traduction musicale de ces paroles : « Maintenant, la vaste mer déroule ses vagues lentes et lourdes. »

Le Rossignol a donné à Darius Milhaud, après tant d'autres, l'occasion de redire, mais dans un langage neuf et singulièrement troublant, l'extase d'une jeune âme ouverte à toutes les voix enivrantes du printemps qui s'annonce.

Quant à *la Tourterelle,* comment n'est-elle pas encore devenue l'une des pièces favorites que, comme *les Berceaux* de Fauré ou *la Chanson triste* de Duparc, nos chanteuses inscrivent de préférence à leurs programmes ? Elle a la grâce, la douceur, le charme, la séduction mélodique, tout ce qu'il faut pour plaire à tous les publics.

Les *Quatre Poèmes de Paul Claudel* sont d'un tout autre sentiment, infiniment plus sévère, plus sombre, plus dur. Il y souffle du vent par rafales. C'est la grande tempête des éléments de la matière et du cœur. Nous sommes secoués, heurtés, rudement malmenés dans l'obscurité d'un mystique désespoir.

Dans ces trois recueils de mélodies éclate à plein le vrai tempérament de Darius Milhaud. Ne cherchons pas en lui l'artiste épris de netteté, de concision, de clarté, de pureté, de noblesse, de style par-dessus tout ! Classique, Darius Milhaud ne l'est guère ou ne l'est que rarement. Il est éloquent sans retenue, sans pudeur. Quoi qu'il veuille, il revient le plus souvent au romantisme, avec toutes ses outrances, ses irrégularités, ses véhémences, ses fantaisies éperdues et ses inégalités. Sa nature généreuse, imprudente, téméraire, se risque volontiers à toutes les aventures. Il n'hésite point à se compromettre par des essais où il voit d'utiles expériences. Il aura tout essayé ! Tant pis si certains de ces essais sont manqués. Mais quand par bonheur il réussit, il arrive que ses créations soient de premier ordre et qu'on y sente l'inspiration des maîtres.

*

Et maintenant, une œuvre tout à fait inconnue du public, ou à peu près : *Alissa,* suite pour chant et piano d'après *la Porte étroite* de Gide. Pages extraordinairement troublantes et en

même temps d'une pureté de lignes remarquable. Je me demande si Darius Milhaud a jamais rien écrit de plus beau.

Ouvrage longuement médité, dont un premier « état » date de 1913 et qui fut repris trois ou quatre fois pour parvenir à sa forme définitive en 1931. Il ne fut exécuté qu'une ou deux fois à la Sorbonne et deux fois chez moi. C'est une sorte de cycle de mélodies en trois parties dont chacune se compose de plusieurs pièces.

La première partie utilise des textes assez divers.

Dans la seconde, il n'y a que des fragments des lettres d'Alissa, et dans la troisième que des fragments de son journal intime.

Cette troisième partie est précédée d'un prélude au piano.

L'œuvre entière, en 1913, comportait une durée d'une heure et quart. C'était trop. Darius Milhaud l'a réduite progressivement. Elle ne dure plus que trente minutes environ. L'auteur craignait que ce ne fût trop encore. Je puis l'assurer du contraire. Cette demi-heure paraît trop courte, tellement l'on est pris par la beauté de cette musique, inspirée d'ailleurs par une prose unique.

Un livre comme *la Porte étroite* ne se raconte pas. L'héroïque aventure de Jérôme et d'Alissa ne se résume pas. Il faut lire le magnifique texte d'André Gide.

Vous dirai-je seulement qu'Alissa et Jérôme s'aiment profondément, mais qu'Alissa résiste à cet amour. Pourquoi ? D'abord parce qu'elle sait que Jérôme est également aimé de sa sœur Juliette. Le mariage de Juliette avec un autre que Jérôme et son bonheur apparent ne lui enlèvent pas ses scrupules. Elle a conscience d'avoir fait le malheur de sa sœur bien-aimée. Il lui est donc interdit à elle-même d'être heureuse. Et d'ailleurs, tout amour, sauf de Dieu, est trompeur. Et c'est surtout cela, c'est la

passion de la sainteté qui détache Alissa de l'amour et du bonheur humains.

Mais ne suis-je pas trop cartésien ? Est-ce que je ne cède pas trop volontiers au désir de préciser les sentiments qui mènent Alissa ? Je donne peut-être des contours trop nets à des états d'âme qui, dans le roman de Gide, restent très secrets, très enveloppés, et dont le mystère complexe fait tout le charme.

Alissa hésite, du reste, à certains moments, sur ce qu'elle pense et ce qu'elle sent vraiment.

Alissa et Jérôme ont peur de troubler leur amour même par des mots qui l'expriment mal et risquent d'éveiller des sentiments contraires.

Alissa a été frappée par cette parole du Christ qu'elle a entendu commenter par le pasteur au Temple : « Efforcez-vous d'entrer par la *porte étroite*. »

« Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite, car la porte large et le chemin spacieux mènent à la perdition, et nombreux sont ceux qui y passent ; mais étroite est la porte et resserrée la voie qui conduisent à la Vie, et il en est peu qui les trouvent. »

« Il en est peu ! » s'écrie Jérôme, qui a entendu, lui aussi, cette parole. – « Je serai de ceux-là ! » Il avait 14 ans, et il s'impose cette maxime : « Ne me satisfaire à rien qui ne m'eût coûté quelque peine. »

Jérôme est digne d'être aimé d'Alissa. Mais il ne se haussera jamais jusqu'à son degré de renoncement, de sacrifice.

« Crois-moi, dit un jour Alissa à Jérôme, nous ne sommes pas nés pour le bonheur. – Que peut préférer l'âme au bonheur ? réplique Jérôme. – La sainteté », répond Alissa.

Ainsi elle veut l'aimer en Dieu, et en Dieu seulement.

Elle finit une lettre : « Adieu, mon ami. *Hic incipit amor Dei.* » Elle ajoute cependant : « Ah ! sauras-tu jamais combien je t'aime... Jusqu'à la fin je serai ton Alissa. »

Jérôme éprouve la contagion de cette singulière vertu : « Tout héroïsme, dit-il, en m'éblouissant m'attirait, – car je ne le séparais pas de l'amour. La lettre d'Alissa m'enivra du plus téméraire enthousiasme... Tout sentier, pourvu qu'il montât, me mènerait à la rejoindre. »

L'étrangeté de ce double cas exceptionnel a séduit l'auteur.

« Ô Seigneur, s'écrie Alissa. Gardez-moi d'un bonheur que je pourrais trop vite atteindre ! Enseignez-moi à différer, à reculer jusqu'à Vous mon bonheur ! »

« Oh ! pouvoir entraîner à la fois nos deux âmes, à force d'amour, au delà de l'amour ! »

À la fin, Alissa voit en elle-même l'obstacle qui sépare Jérôme de Dieu. Alors, elle s'efforce de lui apprendre à ne l'aimer plus.

« ... Et si mon âme aujourd'hui sanglote de le perdre, n'est-ce pas pour que, plus tard, en Vous, je le retrouve ! »

« La route que vous nous enseignez, Seigneur, est une route étroite, – étroite à n'y pouvoir marcher deux de front. »

Épuisée par son effort, elle meurt de son amour et de son sacrifice.

*

Je ne résiste pas au plaisir de vous citer trois strophes d'un Cantique de Racine qu'Alissa aimait par-dessus tout, autant pour leur beauté poétique que pour le sentiment chrétien qu'elles expriment. Elle les avait recopiées de sa main :

De la sagesse immortelle

La voix tonne et nous instruit,
« Enfants des hommes, dit-elle,
De vos soins quel est le fruit ?
Par quelle erreur, âmes vaines,
Du plus pur sang de vos veines
Achetez-vous si souvent,
Non un pain qui vous repaisse,
Mais une ombre qui vous laisse
Plus affamés que devant ?

« Le pain que je vous propose
Sert aux anges d'aliment :
Dieu lui-même le compose
De la fleur de son froment.
C'est ce pain si délectable
Que ne sert point à sa table
Le monde que vous suivez.
Je l'offre à qui veut me suivre.
Approchez. Voulez-vous vivre ?
Prenez, mangez et vivez. »
....
L'âme heureusement captive
Sous ton joug trouve la paix,
Et s'abreuve d'une eau vive
Qui ne s'épuise jamais.
Chacun peut boire en cette onde ;
Elle invite tout le monde ;
Mais nous courons follement
Chercher des sources bourbeuses
Ou des citernes trompeuses
D'où l'eau fuit à tout moment.

*

Cette profondeur d'émotion qui nous surprend à la lecture de toutes les pages de *la Porte étroite,* comme à celle des vers de Racine, on la retrouve dans la musique de Darius Milhaud, al-

liée à la plus extrême délicatesse. Il y fallait la grandeur, la force et aussi le tact le plus subtil : rien n'y manque de ce qui convient à un art secret et voilé de la pudeur la plus exquise.

Quelquefois le ton s'élève jusqu'à la violence, mais sans jamais manquer cependant de la tenue nécessaire.

L'écriture de Darius Milhaud est particulièrement remarquable : très simple, malgré sa constante polyphonie. Presque pas de polytonalité. Une forme extrêmement pure d'où se dégage une impression d'extraordinaire sûreté dans la perfection continue. Et la qualité de la forme ne fait qu'ajouter à la vertu expressive de l'œuvre qui atteint peut-être son point culminant dans la *Prière* sur un motif fugué de la troisième partie.

Mme Bathori, accompagnée au piano par l'auteur, donnait à cet admirable poème musical toute la vie intérieure sans laquelle il perd tout son prix.

Devons-nous ajouter *qu'Alissa,* ce chef-d'œuvre incomparable, n'a jusqu'à présent trouvé aucun éditeur ?

*

En 1924, Darius Milhaud composait pour le théâtre, sur un texte d'Armand Lunel, *les Malheurs d'Orphée,* qui furent représentés pour la première fois en 1926 à la Monnaie de Bruxelles, où ils remportèrent un succès d'enthousiasme, puis à Paris au théâtre Beriza, en 1927.

À Bruxelles, les meilleurs critiques, et les plus modérés, s'étaient dits fort émus par cette musique poignante.

L'impression ne fut pas la même à Paris. Tout au moins les auditeurs de la répétition générale se montrèrent assez réservés. Je me rappelle cependant que Maurice Ravel, dans une loge, manifestait son enthousiasme à haute voix. Témoignage important à noter.

Ne vous laissez pas prendre au titre. Il ne s'agit plus de l'antique légende tant de fois portée à la scène, mais d'un drame moderne, non sans analogie du reste avec l'ancien et qui le rappelle même par mainte allusion.

Drame très simple et qui se réduit à ces quelques faits :

ACTE I. – La maison du rebouteur Orphée reste mystérieuse et fermée. Quand il revient de la montagne, c'est pour annoncer au chœur des métiers ses fiançailles avec la bohémienne Eurydice.

Celle-ci, poursuivie par ses parents, doit fuir avec son amant dans la montagne, où les animaux qu'Orphée a soignés protègent leurs amours menacées.

ACTE II. – Dans la forêt, près de la source où se réunissent le Renard, le Loup, le Sanglier, l'Ours, Eurydice va mourir. Elle dit adieu à Orphée et aux animaux, ses amis, qui emporteront son corps sur leurs épaules, joignant leurs gémissements à ceux du guérisseur désespéré.

ACTE III. – Orphée est revenu dans sa maison et se remet au travail. Mais le chœur des bohémiennes approche. La sœur aînée, la sœur cadette, la sœur jumelle entrent tout à tour, accusant Orphée de la mort d'Eurydice, et elles se jettent enfin sur lui, qui ne se défend pas. Il tombe, les yeux fixés sur l'ombre de celle qu'il aima. Et les bohémiennes reconnaissent trop tard l'amour qui les unissait.

L'action est située dans le Midi de la France, dans la région d'Aix. La pièce est courte. Chaque acte dure vingt minutes. La situation, comme les sentiments, sont à peine indiqués. C'est d'un art schématique qui prendra tout son relief de l'expression musicale.

La musique elle-même n'emploie que des moyens extraordinairement simples et n'use que de développements très brefs.

C'est rude, c'est dur, c'est âpre, c'est nu.

Il faut s'habituer à un parti pris qui ne nous accorde aucune douceur, aucune flatterie, qui repousse tout lyrisme prolongé, qui s'en tient, à tout point de vue, au strict minimum et tire tout son effet d'une concentration extrême de l'émotion.

C'est là, chez Darius Milhaud, une nouvelle manière, mais on retrouve toujours la même âme ardente et passionnée. Il reste un romantique.

Le procédé du polytonalisme est presque constant, et l'on sait combien il rebute les oreilles peu initiées. C'est ce qui explique en partie les résistances que rencontra cet ouvrage devant le public parisien.

Et pourtant il est d'une bien rare valeur, à la fois par la qualité du goût harmonique qui s'y manifeste et par l'intensité de la passion qui s'y traduit. C'est d'une sensibilité singulièrement originale et forte.

N'y cherchons pas nos petites satisfactions habituelles. Oublions le legs d'un lourd passé, les traditions accumulées qui bouchent nos oreilles à tout cet imprévu. Le poids des siècles nous écrase. Il faut, pour écouter cette musique, se faire une âme et une oreille neuves.

Un orchestre de onze musiciens, et c'est tout. Voilà qui ne couvre pas la parole et le chant.

Et que de combinaisons possibles entre ce petit nombre d'instruments ! Que de sonorités nouvelles, parfois bien curieusement attachantes !

Sur ce point également, le compositeur se restreint à l'essentiel. Ses thèmes sont presque toujours d'une grande simplicité et parfois ils rappellent la chanson populaire. Mais l'harmonie, – ou la désharmonie, – étrange les fait paraître plus compliqués qu'ils ne sont à qui ne les isole point par la pensée.

Darius Milhaud aime la répétition obsédante des mêmes formules d'accompagnement, des mêmes accords ou des mêmes rythmes, sur quoi il bâtit librement son chant.

Les rythmes, toujours très accusés, témoignent rarement d'une certaine recherche. Exceptionnellement, je citerai le cas d'un rythme assez compliqué et pourtant d'une franchise et d'une solidité remarquables (n'est-il point emprunté à la *rumba* ?) : celui du *chœur des métiers* qui ouvre la partition : il se compose de 8 temps répartis en 2 groupes de 3 et 1 de 2 :

$$3 + 3 + 2 = 8,$$

ce qui donne aux 8 croches de la mesure une allure toute différente de celle de l'habituel 4/4 et contrecarre notre attente d'une symétrie facile.

Mais, en général, on ne rencontre pas ces raffinements.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'à ne considérer que les éléments de cet ouvrage, on n'y trouve rien que de très aisé à saisir, et pourtant que de gens se diront incapables de comprendre l'ensemble fait de ces éléments !

C'est trop simple ! trop simple et trop naturel, – naturel en ce sens que cela se rapproche des bruits de la nature et du langage des hommes (ou des animaux) qui ne se conforment pas le plus souvent aux règles de l'harmonie classique[25].

Je dis : le langage des hommes. Je m'exprime imparfaitement. Il ne s'agit pas de nos discours abstraits. Il s'agit du langage de la passion dans ce qu'il a de plus libre, de plus voisin du cri, de la plainte, du gémissement, de la caresse des mots plus chantés que parlés, de tout ce qui enlève à notre façon de tra-

---

[25] Ne pourrions-nous voir là un écho lointain de la leçon du *jazz* ?

duire nos sentiments, – plutôt que notre pensée, – sa sécheresse et sa monotonie.

Darius Milhaud se soucie fort peu de ce qu'on appelle une « déclamation exacte », et son chant n'a aucun rapport avec la parole d'un savant ou d'un philosophe, ni même d'un amoureux qui joue plus la comédie de l'amour qu'il n'en ressent vraiment les effets. C'est la parole profonde, qui vient tout droit du cœur, c'est la parole du poète que nous entendons là. N'y cherchons rien d'analogue à ce que nous sommes capables de dire, l'un ou l'autre d'entre nous, commun des mortels.

J'aime particulièrement dans *les Malheurs d'Orphée :* le duo d'amour d'Orphée et d'Eurydice, si doux, si enveloppant ; le chœur des animaux, si étrangement douloureux dans son ensemble discordant, si vraiment « animal » et plein d'une tendresse pourtant presque humaine ; les dernières paroles d'Eurydice, si doucement émouvantes ; le chœur des funérailles, quand les animaux emportent la dépouille d'Eurydice et qu'Orphée les suit silencieusement, longue plainte déchirante qui vous saisit aux moelles et vous fait passer un frisson sur la peau, l'air de la sœur jumelle sur le motif du duo d'amour déjà mentionné, enfin le grand air d'Orphée pleurant la mort d'Eurydice et croyant encore saisir son ombre : il y a dans cette dernière page des accents d'un tragique indicible.

Les Malheurs d'Orphée sont une œuvre d'une beauté saisissante que le public ignore et qu'il aura peut-être quelque peine à pénétrer. Il y viendra.

*

Darius Milhaud a été bien mieux compris des Belges que des Français. En 1927, à Anvers, il remporta un succès considérable avec ses *Euménides,* pour lesquelles il avait obtenu le concours de Mme Croiza et de Charles Panzera. Les comptes rendus de la presse sont d'un enthousiasme qui paraîtrait bien étrange à la plupart des Parisiens : le grand nom de Beethoven est évo-

qué, et l'on n'hésite pas à comparer l'œuvre de Milhaud à la *Symphonie avec chœurs* !

À Paris, le 16 décembre de la même année, on joue à l'Opéra-Comique *le Pauvre Matelot,* complainte en trois actes de Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud. Les « connaisseurs » écoutent d'un air indifférent et résigné. On ne proteste même plus. On ne fait aucun tapage. On sait d'avance ce que c'est. « Ce n'est rien ! Un peu de bruit. » Pauvres gens !

Ce n'est pas que l'ouvrage me plaise entièrement. J'y fais deux parts bien distinctes, et d'un intérêt bien inégal.

Le livret d'abord. C'est un fait divers, un fait qui s'est produit, dit-on, réellement et dont l'histoire se raconte encore souvent dans les ports : un marin parti pour de lointains voyages et que l'on croyait à jamais disparu revient chez lui, vieilli, méconnaissable. Il ne se nomme point. Il veut éprouver sa femme. Il donne des nouvelles de l'absent, obstinément attendu par la nouvelle Pénélope. Il annonce son arrivée prochaine, l'arrivée d'un malchanceux qui, après s'être enrichi, s'est ruiné. Lui au contraire, soi-disant ami du mari espéré, il a les poches pleines de perles et d'or. La femme et son père tiennent un bar en faillite. La nuit venue, la femme tue ce matelot qu'elle ne reconnaît pas. Elle lui vole son or et ses perles pour enrichir son mari, qu'elle pense maintenant revoir bientôt.

Je n'aime pas ce livret. Il est violent, brutal, sans nuances et sans psychologie. Le délicieux écrivain qu'est Jean Cocteau n'y a pas trouvé l'emploi de ses dons. Son texte pesant, épais, opaque et monotone, est indigne de lui.

Mais mon goût n'est certainement pas celui du gros public. Ce qui me déplaît si fort lui agréa. Ce drame féroce en raccourci le prend aux entrailles et lui fait écouter une musique qu'il n'aurait sans doute pas, sans cela, supportée.

Cette musique, je l'aime infiniment. Elle a beaucoup de caractère. C'est bien une « complainte en trois actes ». Vous y retrouverez des motifs de chansons populaires, de ces « javas » que les matelots fredonnent d'un air dolent ou que geignent les orgues de Barbarie avec leur singulière tristesse. Ces thèmes sont présentés dans une atmosphère harmonique qui les rend encore plus prenants. Cette musique vous mord et vous déchire. Parfois aussi elle est d'une tendresse et d'un charme qui pénètrent. Et les deux vont ensemble bien souvent, l'accent désespéré avec l'accent câlin et qui caresse.

Je n'ai qu'une objection à présenter. Pourquoi cette orchestration dure, crue, parfois aigre ? C'est évidemment un parti pris, mais qui ne nous satisfait guère. J'aime beaucoup mieux cette partition au piano qu'à l'orchestre. Notamment tous les effets de douceur, de tendresse, de charme, sont à peu près perdus à l'orchestre en raison de l'abus des timbres trop perçants.

La mise en scène, le décor, l'interprétation, tout fut remarquable lors de la première présentation et très supérieur à ce qu'on nous offrit lors de la reprise de l'œuvre en 1938. Notamment Mme Sibille joua et chanta le rôle de la femme du marin avec un art magistral.

*

Mais laissons le théâtre, laissons de côté *Maximilien,* ouvrage trop inégal qui contient cependant des pages admirables, comme le duo de l'impératrice Charlotte avec Maximilien. Laissons cette charmante *Esther de Carpentras,* opéra bouffe en deux actes sur des paroles d'Armand Lunel, qui, avec des procédés analogues à ceux du *Pauvre Matelot,* fait constamment preuve de cette spontanéité, de cette force et parfois de cette grandeur qui sont la marque des ouvrages de Darius Milhaud.

Arrêtons-nous seulement à considérer cet ouvrage monumental, *Christophe Colomb,* destiné au théâtre, à un théâtre spécial mélangé de cinéma, mais qui ne fut donné à Paris qu'au

concert. C'est un singulier spectacle. Il doit être représenté à la scène par des acteurs vivants, devant une toile de fond où se déroulent des images cinématographiques et avec des chœurs dans la salle. « Le drame, explique Paul Claudel, se passe à moitié chemin entre les spectateurs et une espèce de pensée visible dont les auteurs sont les interprètes. » Cette sorte de « pensée visible », c'est l'*écran* qui révèle « ce qui se passe dans le cœur et dans la tête des acteurs et fait connaître au public les mystérieux avertissements, venus d'ailleurs, que leur suggère la Destinée ou la Providence ».

La musique ne joue, en somme, ici qu'un rôle de second plan. Elle est un accompagnement à un spectacle extrêmement complexe. On conçoit que la même œuvre exécutée comme un oratorio, au concert, sans le jeu des acteurs et les images du cinéma, avec les chœurs sur l'estrade au lieu d'être dans la salle, perd infiniment de son véritable caractère et de sa puissance d'action sur les esprits et sur les cœurs.

L'audition du dimanche 6 décembre 1936, à la salle Pleyel, devant une salle comble, produisit cependant un effet considérable. Tout de même, l'ouvrage ainsi présenté se trouvait gravement déformé. La musique y prenait une place qu'elle ne devait point avoir. Elle était tout ou presque tout au lieu d'être étroitement subordonnée au spectacle.

Mais de quoi s'agit-il et comment se déroule l'action ? Elle n'est point commode à résumer quand on saura qu'il s'agit d'une série de 27 tableaux.

D'abord passent une procession et deux officiers portant les étendards d'Aragon et de Castille et le Livre de Christophe Colomb dont l'Explicateur ouvre la première page. Une colombe plane au-dessus du livre.

Christophe Colomb entre dans une pauvre auberge, suivi de sa mule : il est chargé de chaînes. Il se met en prière, et les

voix de la postérité l'invitent à mourir, à fuir la méchanceté humaine.

Christophe revoit alors en pensée toute sa vie.

D'abord son enfance : un jour, il a apporté à la reine Isabelle, elle-même enfant, une colombe, et la colombe s'est envolée avec, à la patte, l'anneau de la petite reine.

Puis il revoit sa jeunesse, ses premiers voyages, notamment sa rencontre, aux Açores, d'un vieux marin qui lui certifie qu'il y a une terre « au delà de la mer ».

La reine Isabelle, en prière dans son oratoire, entend une voix qui lui dit : « Il y a une terre au delà des mers. L'homme qui la découvrira, c'est celui qui t'a apporté la petite colombe : c'est Christophe Colomb. »

La reine décide d'aider Christophe Colomb. Elle patronne l'expédition. Recrutement des marins. Rires et moqueries.

Cependant, en Amérique, les Dieux de la Mer, irrités de voir leur empire sur le point d'être violé, s'attachent tous à une immense corde au moyen de laquelle ils secouent l'Océan d'un bord à l'autre.

D'autre part, les marins à bord des caravelles se révoltent. Christophe obtient d'eux trois jours de répit, à la condition qu'il leur donne un signe d'espérance. Et justement la colombe vient tournoyer au-dessus des caravelles.

Chant d'action de grâce, mêlé à des chants profanes.

Le bruit se répand en Europe que Christophe a découvert une nouvelle terre « tout en or ». Il trouve autant de marins qu'il veut pour accomplir trois autres voyages.

Mais le roi d'Espagne prend ombrage de la gloire de Christophe. Il consulte trois hommes sages, qui lui conseillent d'« enterrer Colomb ».

Le roi impose aux marins un autre commandant, et Christophe est ramené en Espagne enchaîné au pied du grand mât. La tempête secoue le navire. Chacun pense que, tant que Christophe tiendra le grand mât, le navire sera en sûreté. Le cuisinier conseille à Christophe de lâcher le grand mât. Les marins, épouvantés, supplient Christophe de les sauver. Le nouveau commandant est emporté par une lame de fond et la tempête s'apaise.

Ici se place une scène grandiose et profondément émouvante. La femme de Christophe Colomb, sa mère et d'autres personnages lui apparaissent dans son imagination et lui imposent un douloureux examen de conscience. Sa mère et sa femme lui reprochent de les avoir abandonnées. Le cuisinier lui reproche d'avoir rétabli l'esclavage. Chacun a son mot à dire. À ces interpellations troublantes, Christophe répond comme il peut. Il montre ce que c'est que la pauvre âme torturée d'un grand homme et de quelle lourde redevance se payent les belles actions humaines.

En débarquant en Espagne, Christophe apprend que la reine est morte ayant à son doigt la bague emportée par la colombe et qu'elle avait inscrit son nom sur ses livres. Il aperçoit le cortège funèbre.

Christophe Colomb revient à l'auberge de Valladolid et meurt sur son grabat, prononçant ces authentiques paroles : « Que le Ciel me fasse miséricorde et que la terre pleure sur moi ! »

Alors le Ciel s'entr'ouvre, l'âme d'Isabelle rejoint l'âme de Christophe, et tous deux de compagnie font leur entrée dans le séjour éternel.

Voilà cette belle histoire, ces belles images, mais auxquelles il manque ici toutes les beautés dont sait les parer la magnifique poésie de Paul Claudel.

Pour en soutenir et en fortifier l'impression, Darius Milhaud a écrit une musique d'une inspiration franchement naïve et populaire, comme il convient, et s'adressant aux foules qu'elle atteint directement. À l'audition de la salle Pleyel cette musique semblait écrite en caractères « trop gros », parce qu'elle n'était pas rétablie à sa vraie proportion par le contrepoids de l'action jouée en scène et des images cinématographiques. Et puis Darius Milhaud abuse peut-être des effets de batterie et des registres aigus des voix, qui ne peuvent dès lors se dispenser de « crier ». Mais si j'énonce ces réserves, c'est pour m'en débarrasser au plus vite et en venir au point principal, qui est que l'œuvre de Milhaud est d'une force, d'une puissance auxquelles on ne saurait résister. Il y a là le don d'un très grand musicien qui s'impose par des créations géniales. Il faut noter aussi des effets délicieux de charme et de tendresse, comme dans l'épisode de « la colombe au-dessus de la mer ». N'oublions pas enfin des effets bien émouvants d'intériorité, de méditation recueillie, comme dans la scène de l'examen de conscience. Et ici, comme dans *les Choéphores,* Darius Milhaud réussit à merveille ces déclamations rythmées, de rythmes mélangés, quand plusieurs personnages ensemble ou les chœurs ont la parole.

Darius Milhaud est né pour l'épopée, et il ne pouvait trouver de meilleur collaborateur dans l'ordre épique que Paul Claudel.

*

Après *Christophe Colomb,* de quoi pourrions-nous parler sans déchoir ?

De *la Création du Monde,* qui est une de ses œuvres capitales. J'aime infiniment mieux cette musique au concert qu'accompagnée du ballet pour lequel elle a été composée. Au moins je puis l'entendre sans être distrait par un spectacle qui n'offrait vraiment guère d'intérêt aux *Ballets suédois,* en 1923. Je me moque d'ailleurs de la légende négro-africaine qui a inspiré à Cendrars son scénario. La musique de Darius Milhaud se

suffit à elle-même, et je suis heureux de n'avoir pas à lui chercher une signification extérieure.

La première page surtout, l'introduction, est une des choses les plus admirables que je connaisse. Comment ses premiers auditeurs ont-ils pu en être étonnés ? C'est de la musique des plus simples et vraiment classique.

Il faudrait dire aussi que, ces dernières années, Darius Milhaud a encore simplifié sa manière, qu'il s'est privé souvent du secours de la polytonalité, comme dans ce charmant ballet *Salade*, d'une allure si « sage » et en même temps d'un attrait si prenant, et comme dans de nombreuses pièces pour le quatuor vocal, d'une écriture limpide et pure dont il possède le secret.

Terminons par l'indication d'une œuvre magnifique de Darius Milhaud, la *Cantate de la Paix*, pour chœur *a cappella*, d'une largeur et d'une splendeur exceptionnelles. La première audition de cet ouvrage fut donnée en 1938 par les « Petits Chanteurs à la Croix de bois », à l'un des concerts de la « Sérénade ». Et si l'on voulait organiser une audition d'un choix d'œuvres de notre auteur, on ne pourrait souhaiter plus attachante, ni plus vibrante conclusion.

FRANCIS POULENC.

Après le puissant Milhaud, le charmant Poulenc.

Grand, bien musclé, de longs bras, de longues jambes, l'allure décidée et vraiment élégante, une longue tête au regard étonné, une physionomie naïve, presque enfantine, quelque chose de distrait dans l'expression, quand il ne s'éveille point pour se montrer des plus gais et des plus avisés, tel est Francis Poulenc.

Il est né en 1899.

De très bonne heure il eut la passion de la musique. Il me conte cet enfantillage : un jour, – il avait 17 ans, – il allait chez Montaillé, rue de Castiglione, avec sa mère. Debussy entre au même instant dans le magasin, avec sa femme. De voir ainsi de tout près l'auteur de *Pelléas,* Francis était tout ému. « Je tremblais sur mes jambes », me confesse-t-il, « et je profitai d'un moment où Debussy se trouvait enfermé dans une cabine d'essayage pour toucher, comme un talisman, la coiffe de son chapeau, qu'il avait laissé, retourné, sur une chaise. » Le talisman lui a porté bonheur.

Autre anecdote. Cela se passait sur les grands boulevards. Francis se promenait avec un camarade de 16 ans. Il entre dans une boutique, comme il y en avait tant alors, où pour deux sous on pouvait écouter tourner un disque. Son intention était d'entendre quelque chanson graveleuse. Par hasard, il découvre un disque de Risler : *l'idylle,* de Chabrier. Le voilà pris d'un tel enthousiasme que dix fois de suite il écoute de nouveau le merveilleux disque. Dès lors il ne cessera de subir l'influence de

l'auteur des *Pièces pittoresques*[26]. Du reste, tous les compagnons du Groupe des *Six* (nous reviendrons d'ailleurs sur ce point) ont une adoration pour Chabrier. Ils en aiment l'esprit, la fantaisie, la couleur, l'imprévu et l'instinct toujours si profondément musical. Je me rappelle Darius Milhaud sortant un soir avec moi du théâtre de Vichy, où l'on venait de représenter *Gwendoline,* faisant suite à *Samson et Dalila,* représenté la veille et qui nous avait accablés. Il était enthousiasmé de *Gwendoline.* « Ça, voyez-vous, s'écriait-il, ça, c'est de la si-sique ! »

En décembre 1917, – par conséquent à 18 ans, – aux concerts de jeunes organisés au Théâtre du Vieux-Colombier par Jane Bathori, Poulenc faisait entendre une curieuse *Rapsodie nègre* pour flûte, clarinette, quatuor à cordes, piano et voix, qui le classait tout de suite parmi les espoirs les plus certains de l'école française.

C'était un jeune, un vrai jeune, qui n'attendait pas la quarantaine pour prononcer solennellement son premier mot. Cela réjouissait de le voir s'ébattre, ainsi qu'Auric et ses autres camarades, avec un entrain endiablé et risquer les plus effarantes cabrioles devant un public et une critique éberlués.

Au moins, ceux-là, ils n'ont pas eu peur.

Cette *Rapsodie nègre,* malgré ses gaucheries et ses naïvetés d'ailleurs en partie voulues et d'un effet charmant, elle révélait un musicien. La sonorité en était tout à fait jolie, et elle était pleine de la surprise et de l'émotion de la découverte de l'âme nègre. À la fois amusante et sensible, elle était au plus haut point séduisante.

---

[26] La fraîcheur, la naïveté, la « continuité » d'*Idylle* se retrouvent dans les premières œuvres de Poulenc pour piano. Seize mesures avant la fin d'*Idylle,* il y a 2 mesures de suite qui annoncent directement Poulenc.

Francis Poulenc s'avouait alors modestement le moins technicien de tous les compagnons du Groupe des *Six*.

C'est qu'il n'avait pas pu travailler encore sérieusement la musique. Pour ne point déplaire à sa famille, il avait parcouru assidûment le cycle entier des études de l'enseignement secondaire classique.

Chemin faisant, il avait cependant pris des leçons de piano auprès de Ricardo Viñes[27] et, pour la composition, au hasard de la bonne rencontre, il cueillait, de-ci de-là, des conseils de très inégale valeur.

Puis ce fut le service militaire, à partir de janvier 1918.

Après quoi, Poulenc se mit enfin à des études musicales suivies sous la direction du maître Charles Kœchlin.

Sans relâche, le jeune auteur produisait :

Une *Sonate* pour piano à quatre mains (1918), une *Sonate* pour deux clarinettes (1918), *Mouvements perpétuels* pour piano (1918), *le Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée* (Guillaume Apollinaire) pour une voix, quatuor à cordes, flûte, clarinette et basson (1919), *Cocardes*, chansons sur des poèmes de Jean Cocteau pour deux voix d'hommes, un violon, un piston, un trombone, une grosse caisse, un triangle, *Suite pour piano* (1919-1920), *Sonates* pour instruments à vent (1922), *les Biches*, ballet (1923), *Napoli*, suite pour piano (1924), *Poèmes de Ronsard* (1924), *Chansons gaillardes* (1926), *Trio* pour piano, hautbois et basson (1926), *Airs chantés* pour soprano (1927), *Novellettes* pour piano (1927), *Concert champêtre* pour clavecin et orchestre (3 mai 1929, 1re audition par Wanda Landowska, à l'O. S. P.), *Aubade* pour piano et dix-huit instruments (1928-29), *Trois Poèmes de Louis Lalanne* (1932), *Quatre Poèmes de*

---

27 Il joue délicieusement du piano.

Guillaume Apollinaire (1932), enfin de 1932 à 1939 : *Suite française* pour piano, *les Soirées de Nazelles* pour piano, *Douze improvisations* pour piano, *Huit Nocturnes* pour piano, *Sept Chansons* pour chœur *a cappella, Tel jour, telle nuit* sur des poèmes de Paul Éluard, *Fiançailles pour rire* sur un texte de Louise de Vilmorin, *Banalités* sur un texte de Guillaume Apollinaire, une trentaine de mélodies diverses, *le Bal Masqué,* cantate sur un texte de Max Jacob, pour baryton et orchestre de chambre, *Concerto* en *ré* mineur pour deux pianos et orchestre, *Concerto* en *sol* mineur pour orgue et orchestre à cordes, *Messe* pour chœur mixte *a cappella, Litanies à la Vierge noire* pour chœur de femmes et orgue, *les Animaux modèles,* ballet en un acte d'après les fables de La Fontaine, *Sécheresses,* cantate pour chœur mixte et orchestre.

Dans cet abondant catalogue, il me serait difficile, si on me le demandait, de faire un choix : tout m'en paraît extrêmement attachant. Cependant j'indiquerai quelques ouvrages pour lesquels j'éprouve une particulière prédilection : *Mouvements perpétuels,* pour leur étourdissante allure[28], *Chansons gaillardes,* pour leur verve drue, le *Trio,* pour son entrain, sa vie, sa joie, les *Airs chantés,* pour leur naturel exquis, l'*Aubade,* dans laquelle Poulenc atteint par les moyens les plus simples à une véritable grandeur, surtout dans le mouvement lent ; *Tel jour, Telle nuit,* pour la douceur mélancolique de quelques-unes de ses pièces dans une teinte romantique imprévue chez l'auteur ; enfin et surtout *le Bestiaire,* quand ce ne serait que pour cette extraordinaire page qui le termine, *la Carpe,* d'où s'exhale une si profonde émotion avec une âcre odeur d'éternité et de mort[29].

---

[28] Il faut l'entendre jouer par Marcelle Meyer, qui fut, dès l'origine, la pianiste attitrée du groupe des *Six,* – une de nos plus remarquables artistes, – ou par l'auteur lui-même...

[29] Savez-vous que Guillaume Apollinaire, le poète du *Bestiaire,* s'appelait en réalité Wilhelm Apollinario de Kostrowitzki et qu'il naquit à

Notez ce point : Poulenc n'a jamais écrit pour le théâtre. J'ai souvent pensé qu'il pourrait composer un délicieux opéra-comique. Il y apporterait son esprit primesautier, sa fantaisie, sa grâce, sa fraîcheur d'imagination. Je lui ai posé la question. Il m'a beaucoup étonné en me répondant qu'il ne se sentait aucun goût pour cette forme d'art. Le théâtre ne lui dit rien. Il ne songe qu'à la musique de chambre ou à l'orchestre. Après tout, il y a peut-être dans ce que le théâtre comporte toujours d'un peu plus appuyé dans l'effet, d'un peu rudimentaire et d'un peu gros, quelque chose qui ne s'accorde pas avec sa nature délicate. Il aime mieux aussi s'adresser à des publics de connaisseurs qui goûtent pleinement son talent. Il a peur sans doute que le léger parfum de sa musique ne s'évapore dans une salle de spectacle et devant des profanes. Musicien de chambre, il l'est avant tout, plus encore que musicien d'orchestre. Quand il écrit pour l'orchestre, c'est encore sur le ton d'une sorte de musique de chambre, toujours avec un certain caractère intime, dans la manière d'une conversation de bon ton entre gens du monde.

Mais, pour se faire une idée précise des intentions maîtresses de Poulenc, il n'est que de savoir comment il se définit lui-même par l'indication fort suggestive de ses sympathies et

---

Rome le 26 août 1880 et qu'il était fils d'un Italien et d'une Polonaise ? Son père lui légua sa profonde foi catholique, sa mère, le goût du rêve et des visions imaginaires.

Aussitôt la guerre de 1914 déclarée, Apollinaire se fit naturaliser Français. Il fit la guerre avec courage, avec passion, avec enthousiasme. Il la vécut comme une belle aventure. Blessé à la tête par un éclat d'obus, il fut deux fois trépané. Atteint d'une mauvaise grippe, il succomba le 9 novembre 1918 et fut enterré le 11 novembre, le jour de l'armistice.

Poète extrêmement curieux et fantasque, mais de rare qualité, plein de fraîcheur, de vivacité, de gravité et aussi d'émotion, capable des images les plus neuves, les plus hardies, des tours de langage les plus imprévus et les plus saisissants, il a heureusement inspiré maints compositeurs : Honegger, Durey et notre Francis Poulenc notamment.

de ses aversions musicales. Il m'écrivait presque à ses débuts[30] : « Las du debussysme, – (j'adore Debussy), – las de l'impressionnisme (Ravel, Schmitt), je souhaite une musique saine, claire et robuste, une musique aussi franchement française que celle de Strawinsky est slave.

« Celle de Satie me semble la perfection à ce point de vue.

« *Parade*, c'est Paris, tout comme *Petrouchka* était Saint-Pétersbourg.

« Une autre musique, plus cérébrale, me semble aussi ouvrir une porte sur l'avenir : celle de Roussel, que j'admire profondément pour ce qu'elle contient de discipline, de tenue et de sensibilité.

« J'aime aussi – tendrement – Chabrier *(España* est une chose merveilleuse et *Joyeuse Marche* un grand chef-d'œuvre), – *Manon* et *Werther* que je considère comme notre folklore, les chansons de Mayol, les quadrilles d'Offenbach, – enfin Bach, Mozart, Haydn et Chopin, Moussorgsky, Strawinsky.

« Quelle salade ! direz-vous. C'est cependant ainsi que j'aime la musique, prenant modèle chez chacun sur ce qui me plaît tout spécialement en lui. »

Donc, comme ses camarades, Poulenc tourne le dos au debussysme, et même à Ravel et à Schmitt. Ce n'est point qu'il ne les apprécie à leur valeur. Mais inutile de redire après eux ce qu'ils ont dit excellemment eux-mêmes. Autre chose !...

« J'adore Debussy ! »

---

[30] Ce texte, pour dater déjà de loin, n'en est pas moins capital si l'on veut comprendre à fond l'art de Poulenc. C'est un précieux document.

Par parenthèse, traiter Ravel et Schmitt d'impressionnistes, c'est peut-être leur faire tort. C'est Debussy le grand impressionniste. Ravel et Schmitt se sont séparés de lui. Leur musique est autrement nette, accentuée, nous l'avons dit, et se soucie bien davantage de construction ! elle cède moins à la sensation, à l'impression.

Mais passons !

Nous voyons que Poulenc, comme son ami Jean Cocteau, veut une musique bien française, et, pour cela, saine, claire et robuste.

Pas de musique plus saine, ni plus claire, en effet, que celle de Poulenc. Il en est de plus robustes. Ce n'est pas la force, l'énergie, qui la caractérise particulièrement. C'est plutôt la grâce, la douceur, l'élégance, et avec cela l'esprit, un esprit de gamin de Paris, parfois presque de gavroche mais qui se relève immédiatement de quelque tour fin et distingué.

Musique forte cependant, parce qu'elle est saine et qu'elle ne cherche jamais la grâce ou l'élégance par de petits moyens, par l'affadissement de l'expression, par l'amaigrissement de la forme et la retenue calculée des mouvements. Elle va toujours tout droit devant elle, cette musique : elle va toujours du même train, sans un retard et comme si elle était pressée de toucher le but. Il faut entendre l'auteur jouer ses œuvres, si simplement et comme au métronome, sans jamais chercher l'effet et l'atteignant toujours. Pas de nuance et en mesure. Voilà la règle de ces parfaits exercices d'une hygiène réconfortante.

Satie paraît à Poulenc l'exemple à suivre par excellence. Satie pour les Français comme Strawinsky pour les Russes.

La comparaison me paraît bien osée. Que Satie est petit, mince, rabougri à côté du puissant Strawinsky ! Là-dessus, j'ai déjà dit tout mon sentiment et que, quoi qu'on fasse, l'art de Satie est pauvre.

Poulenc cite alors le nom de Roussel. Il le citait, du moins, dans la lettre qu'il m'avait écrite en sa première jeunesse. Au vrai, Poulenc ne ressemble guère à Roussel et n'a guère, il me semble, subi son influence. La forme de Roussel, apparentée aux grandes constructions architecturales de Vincent d'Indy, n'a que peu de rapport avec les élégants dessins de Poulenc, qui rappellent plutôt l'art de Scarlatti ou celui de nos clavecinistes du XVIIIe siècle, Couperin et Rameau. La sensibilité de Roussel n'est pas non plus celle de Poulenc. Roussel est un impressionniste, très curieux de sensations rares, et un voluptueux qui s'étudie à la loupe avec délectation. Poulenc n'y regarde pas de si près, y va beaucoup plus franchement, plus naïvement, et manifeste peut-être plus de tendresse et moins de volupté.

Par contre, comme Poulenc a raison de citer le nom de Chabrier ! Il n'est peut-être pas de musicien auquel il ressemble davantage. Il a plus de distinction. Mais il possède la même sorte de fantaisie extrêmement capricieuse, la même gaîté, la même joie, la même exubérance, – pas tout à fait la même : il est moins débridé, – mais, comme Chabrier, il sait rendre la joie populaire et lui emprunter ses thèmes, ses élans, ses éclats. Je songe de nouveau aux *Mouvements perpétuels* ou au *Trio* pour piano, hautbois et basson. Comme Chabrier aussi, Poulenc s'attendrira à l'occasion, mais sans appuyer, en passant. Et par-dessus tout il a, de Chabrier, la fraîcheur, la jeunesse.

Bach, Mozart, Haydn, Chopin, Moussorgsky, Strawinsky, sont plus loin de Poulenc (sauf, sans doute, Chopin et Strawinsky). On comprend qu'il les aime et qu'il les admire. Il ne leur a pas pris grand'chose. Il leur a pris ce que tout musicien emprunte à ses prédécesseurs, ce que la tradition lui lègue pour constituer son métier.

C'est quand il cite pêle-mêle Bach, Mozart, Massenet, Mayol et Offenbach que Poulenc a évidemment l'intention de nous faire sauter en l'air !

Mais il dit ce qu'il pense. Comme la plupart de ses amis, Poulenc n'a pas de respect humain. Il ose avouer son admiration pour des sortes de musiques que l'on a toujours considérées comme des formes très inférieures de l'art. Il n'est point épris par-dessus tout de noblesse, de gravité. Il aime la vie, le mouvement, la joie, le naturel, de quelque façon qu'ils se manifestent, fût-ce au détriment de la distinction. Ses compagnons et lui ne sont rien moins que distingués, – et ils s'en vantent, – ou tout au moins il y a une fausse distinction qui les horripile. Ils ont une haine violente pour tout ce qui ressemble, de près ou de loin, à l'académisme, – la pire des banalités.

Cette réaction après la musique savante des franckistes était inévitable.

Mais il y a une distinction naturelle dont on se ne défait point quand on la possède : c'est le cas justement de Poulenc. Il peut choisir le plus vulgaire des motifs. Entre ses mains, il prendra une grâce, un charme inattendus.

... Au fait, j'avais peut-être tort tout à l'heure de parler de Poulenc comme d'un gamin de Paris. L'esprit de Poulenc n'est peut-être pas, comme celui d'Auric, essentiellement parisien. Poulenc n'habite Paris que de façon intermittente. Il en a vite assez de la vie des salons. Ce raffiné est un campagnard. Dès qu'il a goûté quelques semaines ou quelques jours des réunions mondaines, il fuit la ville, il part pour la Touraine, il se retire dans son petit domaine, loin des vaines agitations, et il travaille, il écrit, il compose. Les grands arbres, la verdure, l'air pur, les vastes horizons, le calme et la tranquillité d'une nature reposante, voilà ce qui nourrit son inspiration. Voilà ce qui lui donne son naturel, sa fraîcheur et la couleur particulières dont se teinte son humour, son esprit. Rien d'acide, de tranchant, de piquant, de pointu dans ses plaisanteries musicales. Une bonne humeur, une simplicité qui rappelle celle de la vie rurale et l'odeur saine des champs.

Poulenc est un campagnard. Il est même vigneron. Car j'ai bu chez Wanda Landowska, à laquelle il a dédié son *Concert champêtre,* un délicieux petit vin blanc qu'elle appelait « le vin blanc de Francis ».

À votre santé, Francis[31] !

---

31 Notre Francis Poulenc aime peut-être la campagne un peu à la façon du XVIIIe siècle, et il y mêle le goût de certains raffinements qui rappelle parfois Chardin ou Watteau, Couperin ou Rameau. On pourrait même penser qu'il imite ces peintres et ces musiciens. On lui a reproché d'abuser du pastiche. En fait, sa musique, avouons-le, fait allusion à beaucoup d'autres musiques, notamment du XVIIIe. Mais, même lorsqu'il imite, Poulenc reste Poulenc, il reste original. Un je ne sais quoi le sauve toujours du plagiat, et, quelles que soient ses parentés, sa musique est toujours reconnaissable à quelques notes et porte invariablement sa signature.

À quel point notre Francis Poulenc est artiste, il faut, pour en juger, l'entendre accompagner Bernac dans les infiniment subtils 3 *Poèmes de Mallarmé* de Claude Debussy, ou dans ses propres *Chansons gaillardes*.

GEORGES AURIC.

La foire, le music-hall, toutes les joies populaires de Paris, – et ses divertissements mondains aussi, – semblent attirer Georges Auric, – ou du moins l'ont tout d'abord attiré, – autant qu'ils ont laissé son ami Honegger indifférent.

La musique de Georges Auric, celle de sa première jeunesse surtout, pétille d'esprit parisien, de blague montmartroise, – d'esprit aussi tout court, et du plus distingué.

Ajoutons que la forme en est d'une tenue très ferme et très relevée dans sa concision ironique.

Georges Auric doit être le musicien préféré de Jean Cocteau.

*

Georges Auric est né le 15 février 1899.

En 1913, il était admis comme auditeur à la classe de contrepoint de Georges Caussade.

En mai 1914, – il avait donc 15 ans, – la *Société nationale* faisait entendre de ses compositions.

Élève particulier de Caussade pour le contrepoint et la fugue, Georges Auric a suivi également les cours de composition de Vincent d'Indy à la *Schola*.

Mais il n'est rien moins que le fidèle disciple de tels maîtres. Il se rit des disciplines, rejette toutes les chaînes, et, en défiance vis-à-vis de lui-même, il craint de s'en forger de nouvelles. La liberté est un bien dont il s'enivre, et rien ne lui plaît que sa fantaisie.

Il a écrit pour l'orchestre *Chandelles romaines,* pour le piano *Trois Pastorales,* une *Sonatine,* une *Sonate,* pour la voix *Trois Interludes* sur des paroles de René Chalupt, dont le charmant *Gloxinia, Huit poèmes de Jean Cocteau* (1918), très différents des *Interludes* et où se trouvent décidément affirmées les tendances qui orienteront désormais notre compositeur. C'est là qu'on trouvera, selon le vœu de l'auteur lui-même, une certaine atmosphère « parisienne », la recherche d'un « comique sans dureté », des lignes mélodiques très accusées, l'audace d'employer, s'il le faut, un langage qu'on pourrait taxer de vulgarité parce qu'il est tout près de l'inspiration populaire, mais qui se relève toujours de quelque souci « artiste ». Là il apparaît bien que Georges Auric voit dans Chabrier son maître, et aussi dans Satie, de même qu'il prendra plus tard dans Messager l'exemple « d'une finesse dans la légèreté qui lui semble admirable ».

Sur des quatrains de Radiguet, Auric compose un recueil intitulé : *Alphabet,* petits tableaux qui ne prétendent point au raffinement, qui veulent seulement être tracés d'un dessin marqué, précis et clair.

Dans les *Poèmes de Gérard de Nerval* se révèle la recherche d'un style mélodique « dont Gounod marque le point le plus lumineux au XIXe siècle ».

Les *Caprices* de Théodore de Banville continuent dans la même voie.

Cinq petites Chansons sur des poèmes de Mme Lise Hintz sont écrites pour les enfants : *la Pomme qui roule dans l'herbe, la Poule blanche dans le potager, les Pâquerettes.* De minuscules tableaux. De brèves indications vocales destinées à être accompagnées par un petit orchestre. L'accompagnement a été réduit au piano seul par l'auteur.

En outre, Georges Auric a composé un opéra-comique, *Sous le masque,* sur un livret de Louis Laloy, dans la même di-

rection de style que les poèmes de Nerval et de Banville ; des ballets : *les Fâcheux, les Matelots,* la *Pastorale* pour la troupe de Diaghilew, *les Enchantements d'Alcine* pour Mme Ida Rubinstein, de la musique de cinéma, des musiques de scène : pour *Marlborough s'en-va-t-en-guerre* de M. Achard, pour *le Mariage de Le Trouhadec* de Jules Romains, pour *les Oiseaux* d'après Aristophane, pour *la Femme silencieuse* et *Volpone* d'après Ben Johnson, etc., etc.

Partout, malgré certaines différences de style qui datent les divers degrés du développement de l'auteur, on retrouve la même personnalité extrêmement accusée. Les traits dominants en sont : la netteté, la clarté d'une intelligence extrêmement vive, la pointe pénétrante d'un esprit acéré, la fermeté du vouloir, une haute réserve, une suprême distinction même dans ce qui paraît être du laisser-aller, la conscience scrupuleuse de l'artiste au goût sûr incapable d'illusion sur lui-même.

Le choix des textes mis en musique par Georges Auric définit à merveille son tour d'esprit. Voici un exemple de la littérature qu'il excelle à commenter musicalement, et dès la première heure de ses premiers débuts. La pièce est de René Chalupt et s'intitule *le Tilbury*.

« Si j'avais le talent de Constantin Guys, je dessinerais de beaux messieurs et de belles dames allant au bois dans des tilburys dont les hautes roues feraient vibrer le macadam. Je dessinerais des cocodettes en crinolines prenant des glaces aux terrasses des cafés et des crevés bombant la poitrine auprès de Grille d'Égout ébouriffée. Mais, hélas ! je n'ai pas son talent, et je me contente de regarder ses dessins de temps en temps aux devantures des magasins. »

Le Pouf, le Gloxinia, Place des Invalides ou *Biplan le matin* offrent des images du même ordre.

L'ironie, qui y trouve certainement une place, ne fera jamais défaut dans l'œuvre de Georges Auric.

L'ironie révèle une certaine amertume. Et l'on peut se demander si ce compositeur, qui semble souvent ne prendre à tâche que de nous distraire, de nous amuser, ne recouvre pas sous ce dessein des sentiments plus graves, des pensées plus émues.

C'est la question que s'est posée Boris de Schlözer dans un curieux article de la *Revue musicale.*

Selon Boris de Schlözer, Georges Auric, – de même que Francis Poulenc, – est un « hédoniste ». Pour ces deux musiciens, l'art n'a qu'un but : le plaisir, – le plaisir dans ce qu'il a de plus immédiat et de plus facile. C'est en quoi ils s'opposent à Beethoven, à Wagner, à César Franck. La « grande musique » les ennuie, ou plutôt c'est ce qu'on appelait autrefois la petite musique ou la musiquette qu'ils considèrent comme un grand art. C'est un renversement des valeurs. C'est toute une révolution. Offenbach devient un dieu, ou du moins André Messager, car Messager les annonce mieux qu'Offenbach. Si, en effet, Offenbach est agréable, plaisant, léger, il est un peu lâché aussi. Il n'a pas tous les mérites d'un métier surveillé, d'une technique impeccable. Les « petites choses » de Georges Auric et de Poulenc ont cette originalité d'être d'une très haute tenue artistique. « Le joli, le comique, le grotesque, prend chez eux grande figure. » C'est leur style qui les sauve.

Mais il y a une importante différence entre Poulenc et Auric. Poulenc suit la pente de sa nature. Auric semble la remonter. Auric semble toujours en lutte avec quelque obstacle du dedans ou du dehors, élément de sa nature morale ou de la matière sonore. Si bien que Boris de Schlözer va jusqu'à hasarder cette hypothèse : on pourrait croire que la musique d'Auric est pour lui la réalisation d'une sorte d'« impératif de sa volonté, un devoir qu'il s'impose, à moins que ce ne soit un dérivatif ».

Il faudrait donc qu'il y eût en Georges Auric tout un fond qu'il nous cache, qui voudrait sans cesse se manifester et qui

oblige l'artiste à « cet effort incessant pour prévenir son irruption menaçante ».

Georges Auric serait donc une nature très complexe, très variée, très riche, qui s'obstinerait à ne rien – ou presque rien – laisser percevoir de ce qui s'agite en lui.

Nature tragique peut-être, qui s'est tout au plus permis le sourire et l'ironie.

Mais ces dessous qu'on devine à peine sont justement ce qui fait la force, la plénitude, la profondeur de cet art. « On se tromperait beaucoup en le croyant superficiel. »

Boris de Schlözer conclut : « Georges Auric est, à mes yeux, l'un des maîtres de la pensée musicale contemporaine. »

Il ajoute : « Qui sait si, un jour, sous une brusque poussée intérieure, les jeux du stade ne se transformeront pas en drame ? »

Qui sait, en tout cas, si le dilettante qui se divertit n'est pas un romantique qui s'ignore ou se nie et dont la flamme ardente, l'imagination de feu nourrit, sans qu'il s'en doute, la verve plaisante et la fantaisie ?

Je le croirais volontiers si je songe à certaines pages qui – dès ses premiers ouvrages – révèlent une sensibilité qui s'obstine à se dérober ailleurs. Je songe, par exemple, au *Nocturne* des *Fâcheux*, d'une poésie pénétrante, d'un sentiment exquis, et à certains passages de la *Sonate* où se manifeste une tendresse presque sans retenue.

GERMAINE TAILLEFERRE.

Germaine Tailleferre eut une enfance orageuse. Elle adorait la musique. Elle voulait s'y consacrer entièrement. Son père ne voulait pas. À ses instances, il opposait les refus les plus formels. Discussions continuelles. La petite Germaine ne cédait pas. Elle avait la tête dure. Elle avait cette volonté ferme et résolue qu'aucun obstacle n'arrête. Volonté quelquefois capricieuse et mobile quand il s'agissait de petites choses. Mais quand il s'agissait de la musique, volonté toujours pareille, toujours la même, constamment tendue vers le but désiré d'un ardent et profond désir. La volonté paternelle dans la direction opposée était aussi opiniâtre. On devine les arguments contre une vocation pourtant irrésistible : incertitude du résultat d'efforts longs et persévérants. Imprudence d'une vie entièrement consacrée à l'art, surtout pour une femme. Risques multiples. Danger de la médiocrité, de la misère peut-être. La petite Germaine ne voulait rien entendre. Les scènes succédaient aux scènes.

Mais voyez la récompense d'une résolution bien prise et qui ne faiblit pas. Germaine Tailleferre finit par entrer au Conservatoire, où elle fit de brillantes études. Elle obtint successivement : une première médaille de solfège, un premier prix d'harmonie, un premier prix de contrepoint, un premier prix d'accompagnement.

Ce premier prix d'accompagnement (qui avait été également décerné à Claude Debussy) soulignait singulièrement la valeur technique de notre jeune musicienne.

Les épreuves qu'il faut subir pour l'obtenir, et qui sont fort ignorées du public, sont nombreuses et redoutables.

Il faut savoir, naturellement, déchiffrer à merveille, mais aussi bien une partition d'orchestre qu'une partition de piano :

il faut être de taille à en réduire à vue la complexité aux possibilités du clavier et aux dix doigts de l'exécutant.

Il faut savoir « transposer » sans la moindre hésitation.

Il faut savoir – ce qui est plus délicat encore – improviser un accompagnement sur un chant donné sans harmonie. Et c'est là que se révèle le fin musicien.

Germaine Tailleferre, au cours de ces différentes épreuves, se montra technicienne consommée.

La voilà donc pourvue de tous les diplômes qu'elle avait rêvé de posséder un jour.

Mais ce n'était pas tout. Continuer à vivre, comme elle avait fait jusque-là, en donnant des leçons, patiente et obscure : elle n'y songeait point ! Elle avait plus d'ambition. Elle voulait composer. Or, à cet égard, l'enseignement du Conservatoire ne lui offrait pas le secours qu'elle cherchait, qu'elle attendait. Elle avait besoin de quelque guide pour faire les premiers pas sur sa route qu'elle sentait confusément devoir s'écarter très loin des sentiers battus.

Un jour elle rencontra Darius Milhaud, et ce fut la bonne rencontre.

Milhaud apprécia son talent, ses dons indiscutables. Il lui donna des conseils, lui montra quel renouveau se préparait dans le domaine musical, lui indiqua une orientation souhaitable de son effort, – et il la mit en relations avec Erik Satie.

La voilà partie maintenant.

Et, remarquez-le, elle s'embarque avec les plus audacieux de nos jeunes artistes d'alors. Elle fait partie du groupe le plus avancé.

Cette hardiesse n'est pas commune de la part d'une femme. On dit l'esprit féminin en général assez conservateur. Et l'on n'a

peut-être pas tort. Mais il faut tenir compte de ce fait que la femme a été si longtemps en tutelle que dans cette situation inférieure elle n'a pu apprendre que la timidité. D'autre part, sa culture générale longtemps négligée, ou du moins assez limitée, n'était pas faite pour lui ouvrir des vues sur un avenir différent du passé. De toute façon, sa situation sociale et son éducation l'attachaient à la tradition.

Mais depuis qu'elle se libère, depuis qu'elle prend, à côté de l'homme, une place égale à la sienne, depuis qu'elle se livre à des études aussi poussées que les siennes, ne va-t-elle pas montrer plus d'indépendance à l'égard des liens de la coutume ? Tout le fait prévoir, et maints exemples tendraient à prouver qu'elle irait maintenant volontiers plus loin que l'homme dans l'audace, plus loin dans le risque. Elle ne craint plus les explorations en des domaines inconnus. Son imagination, sa sensibilité la servent alors. Elle s'enthousiasme plus facilement que l'homme, et ses anticipations hasardeuses se trouvent moins alourdies par le poids des réflexions de la froide raison.

Quoi qu'il en soit, Germaine Tailleferre se mit à défricher pour sa part le champ encore inculte et broussailleux du polytonalisme, et elle y fit pour son compte quelques précieuses découvertes.

En dehors d'un ballet : *le Marchand d'oiseaux,* d'une *Berceuse* et d'une *Sonate* pour violon et piano, d'un *Concerto* pour harpe et orchestre, Germaine Tailleferre a surtout composé pour son instrument, le piano, et notamment, – outre diverses pièces détachées, – une *Ballade* pour piano et orchestre, un *Concertino* pour piano et orchestre et les *Jeux de plein air* pour deux pianos. Ajoutons un remarquable *Quatuor à cordes,* une délicieuse *Ouverture* et un opéra-comique, *le Fou sensé.*

Tout cela dans une note extrêmement fine, avec beaucoup de charme et de sensibilité, mais aussi avec le ferme dessein de ne jamais rompre la ligne au profit de l'expression.

Bach, Couperin, Mozart sont ses grandes admirations, et leur regard ami projette parfois comme une douce lumière sur quelques-unes de ses compositions. Mais elle reste de son siècle, – tout à fait de son siècle et tout à fait elle-même, – et dans les compositions de l'artiste on retrouve la petite tête volontaire de l'enfant qui dictait à ses parents les décrets de son petit génie.

*

Une des rares femmes qui consentent à écrire de la musique féminine.

CHAPITRE VII

REGARDS EN ARRIÈRE

En prenant congé de Claude Debussy au début de ces études, nous sommes allés un peu vite en besogne, nous avons brûlé les étapes, reconnaissons-le maintenant. Nous nous sommes précipités sur ce qu'il y avait de plus nouveau après *Pelléas* et son auteur. Nous avons été attirés par le bruit que faisaient alors les « jeunes » et par l'audace de leur tentative d'une rénovation du langage musical. Nous avons laissé de côté la plupart des compositeurs qui représentaient le passé et qui ne songeaient guère à préparer l'avenir. Il faut revenir maintenant en arrière et considérer tous ces « anciens » qui ont leur importance et dont quelques-uns, sans s'en douter, apportaient leur pierre à l'édifice que la jeune école *(Six* ou autres) bâtissait. Nous commencerons par le grand ancêtre, Saint-Saëns, encore vivant en 1918 (il n'est mort qu'en 1921), bien oublié, bien négligé aujourd'hui par la plupart des connaisseurs, et dont il n'est pas inutile de préciser les incontestables mérites.

SAINT-SAËNS.

Voici cent sept ans que Saint-Saëns est né, – exactement le 9 octobre 1835, – à Paris, d'une famille normande. Sommes-nous enfin à bonne distance pour juger de la valeur et de la signification de son art ? Cesserons-nous de discuter l'opinion qu'on peut s'en faire ?

Un seul point hors de doute : Saint-Saëns fut peut-être le musicien le plus extraordinairement doué pour l'oreille, pour la mémoire, pour la virtuosité dans l'exécution et dans l'écriture qu'on ait jamais connu, et le plus précoce. Plus que Mozart lui-même. Toutes les facilités et dès le plus bas âge.

Il savait ses notes avant de savoir lire. Il avait 30 mois quand il commença d'en apprendre les noms. Il avait 2 ans et demi quand il termina l'étude de la méthode de piano Le Carpentier. À 4 ans et demi, dans un salon, il jouait une sonate piano et violon de Beethoven, à 8 ans un concerto de Mozart avec accompagnement d'orchestre.

À 10 ans, Saint-Saëns rencontre Gounod, qui s'étonne de la précocité invraisemblable de ce gamin « sans inexpérience ». – « Tu n'as pas eu d'enfance musicale », lui disait-il plus tard.

Sa mémoire musicale passait tout ce qu'on peut imaginer. Richard Wagner, qui le connut à Paris en 1860, dit de lui : « À sa vélocité extraordinaire et à sa stupéfiante facilité à déchiffrer les partitions d'orchestre les plus compliquées, Saint-Saëns joignait une mémoire non moins admirable. Il exécutait par cœur toutes mes partitions, y compris celle de *Tristan,* sans oublier aucun détail et avec une telle exactitude qu'on eût juré qu'il avait le texte sous les yeux. »

Un jour, dans un concert, il offrit au public de jouer en *bis* celle des 32 sonates de Beethoven qu'on lui désignerait.

Le virtuose ne fut jamais méconnu, ni sa prodigieuse mémoire, ni non plus l'étendue et la variété de ses connaissances techniques.

Mais le compositeur fut d'abord mal jugé. On lui reprochait à la fois et sa facilité et sa science. On ne voyait dans ses ouvrages qu'une curieuse mathématique sans inspiration.

La *Gazette musicale* rend compte en ces termes d'un concert, où, en 1860, Saint-Saëns avait fait jouer son *Quintette,* ses *Duos* pour piano et harmonium, une *Fantaisie* pour clarinette et un *Concerto* de violon : « Tout le monde vous dira que M. Saint-Saëns est un artiste sérieux et instruit ; mais nul ne jouera ses œuvres. Il y a comme cela à Paris une dizaine de jeunes musiciens dont chacun ne parle qu'avec une certaine gravité et que le public ne connaît pas et ne connaîtra peut-être jamais... Il y a dans les œuvres de M. Saint-Saëns des dissonances, des retards et des recherches de toutes sortes, une harmonie d'une sévère correction et d'une grande hardiesse. »

Le public ne voulut pas d'abord écouter cette musique qui lui semblait bien rébarbative. Il finit cependant – au bout de quelque trente ans – par s'y habituer, et une œuvre au moins du maître devint même populaire : *Samson et Dalila.*

En même temps, et par un mouvement contraire, tout un groupe de savants musiciens, les franckistes, s'écartaient de Saint-Saëns. Ils reprochaient à sa science de mal voiler un manque de profondeur et d'originalité : ils en voulaient à sa « sécheresse ». Un célèbre critique allemand, Hugo Riemann, leur faisait écho : « Musique de verre, disait-il, d'un joli timbre, mais qui sonne le creux. »

C'est qu'alors Richard Wagner était en pleine vogue et qu'en comparaison des intarissables effusions romantiques du

maître de Bayreuth, le classicisme de Saint-Saëns paraissait bien démodé.

Saint-Saëns est en effet un pur classique, un classique à la française, sans la moindre trace de romantisme. Il n'est point de langage plus clairement déduit que le sien et qui rappelle mieux le ton de bonne compagnie de l'« honnête homme » du XVIIe siècle. La *forme* est pour lui l'essentiel de l'art. Il ne s'est point donné de mission. Il n'a mis son art au service d'aucune idée morale, d'aucune philosophie, d'aucune foi. Son art est pur divertissement, pure distraction.

Attitude courageuse en son temps. Car il vivait à l'époque où l'on n'écoutait plus la musique que la tête dans les mains, en y cherchant des symboles, une métaphysique, une religion. On n'écrivait plus de la musique pour charmer l'oreille, mais pour fonder une doctrine, pour élever les âmes et les orienter. Malgré tout, Saint-Saëns est opiniâtrement resté l'artiste de la *forme*, sans aucune concession aux idées régnantes. Cette attitude a sa grandeur.

« Pour moi, dit-il, l'art c'est la *forme*. L'expression, la passion, voilà qui séduit avant tout l'*amateur*. Pour l'*artiste*, il en va autrement. L'artiste qui ne se sent pas pleinement satisfait par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses, une belle série d'accords, ne comprend pas l'art... Pendant tout le XVIe siècle, on a écrit des œuvres admirables dont toute émotion est exclue. »

Saint-Saëns n'est pas le premier à soutenir la théorie de l'art pour l'art, de l'art impassible. Il faut avouer qu'en soutenant cette théorie, il va contre le sentiment populaire et ne fait rien pour gagner les suffrages du grand public, ou, s'il les gagne, c'est bien malgré lui. Cette franchise, encore une fois, est hautement courageuse.

Elle m'a longtemps rebuté. Longtemps j'en ai voulu à Saint-Saëns de son austérité, de sa froideur. Et puis j'ai changé

de sentiment. Depuis quelques années, cette musique m'apparaît sous un tout nouvel aspect. *En* relisant des partitions comme *la Lyre et la Harpe, Henry VIII, Ascanio,* en écoutant le *V[e] Concerto* ou le *Trio* en *fa,* j'y découvre un grand charme, une grande séduction, une satisfaction tellement musicale !

Et, suivant le courant qui entraîne autour de moi les jeunes générations, je me dis que le romantisme a peut-être brouillé tout en effet, que la vraie destination de la musique n'est pas d'exprimer les passions, mais d'abord et avant tout d'être de la musique. Son vrai sens, je le cherche en elle-même, non dans les images ou les sentiments qu'elle peut évoquer, mais qui lui sont étrangers. J'admets de mieux en mieux la musique dite « objective » chère à mes contemporains et le « retour à Bach » ou à Mozart.

Mais alors, ce Saint-Saëns dont les yeux me semblaient autrefois uniquement tournés vers le passé m'apparaît maintenant comme un précurseur. Son art, qui continue indéfectiblement celui des classiques et qui vaut par lui-même un haut prix, prépare aussi celui d'illustres héritiers et, par exemple, celui d'un Maurice Ravel.

Allant tout droit devant lui, sans se soucier de littérature ni de peinture, mais curieux seulement d'assembler de belles harmonies et de belles mélodies dans les cadres d'une architecture élégante et sobre, il crée une méthode à laquelle on s'attachera de plus en plus après lui.

Relisez *la Lyre et la Harpe* ou le *Trio* en *fa*. Vous y trouverez des pages particulièrement annonciatrices. Vous y découvrirez la préformation d'un style qui sera celui de Ravel, notamment dans son *Trio* pour piano, violon et violoncelle.

Ne voyons pas seulement dans la musique de Saint-Saëns tout le passé qu'elle reflète, – et qu'elle dépasse parfois, sans qu'on y prenne garde, – songeons à tout l'avenir qui fermentait

dans son œuvre, avenir dont il aurait sans doute été effrayé, s'il en avait découvert le germe dans les recoins secrets de ses compositions, avenir dont il ne lui reste pas moins la gloire d'avoir été un des premiers ouvriers.

ANDRÉ MESSAGER.

Vers la fin du XIXe siècle, l'opérette française va s'élever à une distinction, à une élégance, à une recherche de fini, à un souci de perfection, qui amèneront de nos jours de grands artistes aussi divers que Vincent d'Indy et Arthur Honegger à y consacrer quelques-uns de leurs loisirs.

*

L'homme à qui l'opérette doit d'avoir reconquis en France la faveur des connaisseurs et des artistes, c'est André Messager.

*

On remarquait naguère dans les couloirs de nos théâtres de musique la silhouette fine, élégante, souple, l'allure décidée, la physionomie spirituelle et si parisienne, de l'auteur de *Véronique*. On l'imaginait volontiers à cheval dans quelque steeple, ou suivant une chasse à courre. Le pas, le port des épaules, la moustache longue sur un visage maigre lui donnaient un peu l'aspect d'un officier de cavalerie. De fait, André Messager appartenait à une famille où l'on aimait la carrière des armes. Un de ses grands-oncles fut général sous le premier Empire.

André Messager était né à Montluçon le 30 décembre 1853.

Il était le fils de Paul-Philippe-Émile Messager, percepteur des Contributions directes, et de Sophie-Cornélie Lhôte de Sélancy.

Personne n'était musicien dans sa famille. Mais il y avait un piano chez ses parents, « et c'est sur ce piano, disait-il, que j'ai pu m'exercer un peu tout seul, dès que j'ai été assez haut pour atteindre les touches du bout des doigts ».

Comme il était très turbulent, on le mit interne chez les pères maristes, dès l'âge de 7 ans. Je ne sais pas si on le rendit plus tranquille. Mais, ce qui est certain, c'est que, selon son désir, on lui donna un maître de piano. Et quel maître ! « C'était un vieux monsieur tout à fait bien, nous conte-t-il, mais qui n'était pas plus pianiste que je ne suis grand-turc. Notez qu'il aurait peut-être très bien réussi comme pianiste, mais il s'en était toujours tenu au violon... Le détail était d'ailleurs sans importance. L'important, c'était seulement, n'est-ce pas, que j'eusse un prétexte pour me rendre le plus souvent possible dans la petite salle du collège, où je pouvais continuer librement à tapoter sur le piano. »

Et voici que le petit André déclare à son père qu'il veut être compositeur. Le père lève les bras au ciel, stupéfait, et répond sévèrement à son fils : « Songe seulement à bien travailler le latin et les mathématiques et à passer, le moment venu, ton baccalauréat ! »

Mais des circonstances imprévues devaient soudain modifier l'attitude paternelle. Une crise de bourse ruina la famille. Le petit André dut quitter les maristes et apprendre un métier. Il choisit celui d'organiste.

C'est alors qu'il entra à l'École de musique religieuse fondée à Paris par Niedermeyer. Il y eut pour professeurs notamment Eugène Gigout et un tout jeune maître, récemment sorti de l'École, Gabriel Fauré. Tout de suite une étroite sympathie s'établit entre Fauré et Messager, sympathie qui devait se transformer bientôt en amitié profonde et durable.

Messager quitta l'École Niedermeyer en 1874, à 21 ans. Il prit alors la place de Fauré au petit orgue de Saint-Sulpice. En 1881 il devint titulaire du grand orgue de l'église Saint-Paul-Saint-Louis et maître de chapelle à l'église Sainte-Marie des Batignolles de 1882 à 1884. Tel le Célestin Floridor de *Mam'zelle Nitouche*, organiste le matin, il était le soir chef d'orchestre aux Folies-Bergère, où il faisait jouer des ballets de sa composition.

En même temps, il adhérait à la *Société nationale de Musique,* et il écrivait en 1876 une *Symphonie* qui fut jouée aux Concerts Colonne. En 1881, au concours de la Ville de Paris, il remportait un deuxième prix pour son *Prométhée.*

Aux environs de 1883, Gabriel Fauré rêvait de se rendre à Bayreuth. Mais le voyage, le séjour, le prix des places, tout cela représentait pour lui d'impossibles dépenses. Un jour, Mme Baugnies, qui, après son veuvage, devint Mme de Saint-Marceaux, organisa une magnifique loterie dans une intention qu'elle laissa tout d'abord enveloppée de mystère. Le bénéfice en était destiné à expédier à Bayreuth, de gré ou de force, André Messager et Gabriel Fauré. Et c'est ainsi que l'auteur de *Véronique* put entendre une première fois la *Tétralogie.*

Jusqu'à présent, Messager hésite sur la voie qu'il suivra. Écrira-t-il des opéras, des ballets, des symphonies, de la musique de chambre ? Or, voici une circonstance qui le décidera :

En 1883, le compositeur Firmin Bernicat meurt, laissant inachevée une opérette. L'éditeur Énoch charge Messager de la terminer et de l'orchestrer, et, le 8 novembre de la même année, *François-les-bas-bleus* est représenté aux Folies-Dramatiques avec un gros succès.

Tout naturellement les directeurs des Folies-Dramatiques demandent à Messager d'écrire à leur intention une œuvre nouvelle qui soit entièrement de sa composition. *La Fauvette du Temple,* représentée le 17 novembre 1884, consacre définitivement la réputation de Messager comme auteur d'opérettes.

La recommandation amicale de Saint-Saëns lui valut en même temps la commande d'un ballet pour la scène de l'Opéra. *Les Deux Pigeons* réussirent brillamment.

Ce ballet fut l'occasion d'une innovation importante dans les coutumes chorégraphiques de l'Opéra. Jusqu'alors, les pas et les danses y étaient réglés sur le simple accompagnement d'un

violon et d'un alto. On voit ce que pouvait donner l'orchestration de la *Namouna* de Lalo, par exemple, réduite à cette misère. À la première répétition avec orchestre, personne ne s'y reconnaissait plus et tout était à refaire. C'est pour *les Deux Pigeons* qu'on introduisit le piano dans les salles d'étude de la danse : on aurait pu s'en aviser plus tôt.

Le 26 décembre 1888, Messager donne *Isoline* au théâtre de la Renaissance, puis le 30 mai 1890 à l'Opéra-Comique ce chef-d'œuvre d'esprit, de tendresse et de grâce qu'est *la Basoche* avec Mmes Molé-Truffier et Landouzy, Soulacroix et Fugère. Fugère, dans le duc de Longueville, remporta un des plus grands triomphes de sa carrière. À plus de 83 ans, Fugère chantait encore son air du troisième acte avec un art tel que le public le lui redemandait quatre fois de suite, et chaque fois l'étonnant virtuose variait de la façon la plus merveilleusement imprévue sa façon de le dire.

Voici maintenant deux des ouvrages les plus populaires de Messager : *les P'tites Michu* (1897) et *Véronique* (1898).

Après quoi Messager néglige pour un temps la composition. C'est qu'Albert Carré, ayant succédé le 1er janvier 1899 à Carvalho comme directeur de l'Opéra-Comique, demande aussitôt à Messager de prendre dans son théâtre la direction de la musique. Lourde tâche, à laquelle Messager dut se consacrer tout entier et qu'il accomplit avec une conscience des plus scrupuleuses et un goût des plus délicats. Il eut l'honneur de monter des œuvres comme *Fervaal* de Vincent d'Indy et *Pelléas* de Claude Debussy. Avec *Pelléas,* il jouait une partie singulièrement périlleuse : il la gagna.

En 1903, Messager abandonne ses fonctions à l'Opéra-Comique et se remet à la composition.

En 1905, il donne aux Variétés *les Dragons de l'Impératrice,* en 1907, *Fortunio* à l'Opéra-Comique avec Mar-

guerite Carré et Francell, – Francell qui sortait du Conservatoire et fut un Fortunio inégalable.

Messager est alors nommé directeur de l'Opéra avec Broussan. Il monte des ouvrages comme *Hippolyte et Aricie,* de Rameau, *Salomé* de Richard Strauss, le *Crépuscule des Dieux, l'Or du Rhin, Parsifal.*

Entre temps, après la mort de Marty, il devient chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, fonction qu'il exerce jusqu'en 1919.

En 1919, justement, Albert Carré ayant repris la direction de l'Opéra-Comique avec les frères Isola, appela de nouveau Messager auprès de lui. Il y resta près de deux années.

Pour Sacha Guitry et Yvonne Printemps, Messager écrivit *l'Amour masqué,* qui fut représenté le 13 février 1923.

En 1924, Messager donne une nouvelle preuve de son esprit ouvert et hardi. Toujours dévoué à la cause des jeunes musiciens, il accepte de diriger, aux Ballets russes, *les Biches* de Francis Poulenc, *les Fâcheux* de Georges Auric, *le Train bleu* de Darius Milhaud.

Pour inaugurer le nouveau théâtre Marigny il donne, le 20 novembre 1925, *Monsieur Beaucaire* avec André Baugé et Marcelle Denya. Puis c'est, le 15 janvier 1926, au théâtre de la Michodière, *Passionnément* sur un amusant livret de Maurice Hennequin et Albert Willemetz. Le 8 mai de la même année, il succédait à Paladilhe à l'Académie des Beaux-Arts. Puis il partit en vacances à Royan, où il écrivit pour Sacha Guitry la musique de scène de *Debureau*. C'est pendant ce séjour d'été que Messager ressentit la première atteinte de la maladie qui devait l'emporter trois ans plus tard.

À Aix-les-Bains, en 1928, nouvelle crise rénale. Mais Messager se rétablit et, au début de septembre, il peut monter au pupitre et diriger lui-même la répétition générale de *Coups de*

roulis. Cette partition si fraîche, si jeune, si vivante, d'un auteur de 75 ans, reçut un accueil triomphal, et l'on fêta Messager avec un débordement d'enthousiasme comme seuls savent en manifester les Parisiens à l'égard de leurs artistes préférés.

Au lendemain de la « première » de *Coups de roulis*, Messager fut repris de son mal. Il devait y succomber cinq mois plus tard, le 24 février 1929.

Ainsi s'en allait, après une vie si bien remplie, et de toutes les manières, un musicien dont la réputation n'a cessé de grandir et dont on aperçoit seulement à présent la place qu'il occupait dans l'art musical français. D'une culture achevée, d'une science étendue, il n'a point dédaigné d'appliquer son talent à des formes considérées à tort comme inférieures. Il a osé n'être que tendre, spirituel, exquis. Il a osé, comme le disait Fauré, « n'exprimer que la galanterie des passions, sourire alors que chacun s'applique à bien pleurer. » Il a osé ne pas écrire pour l'Opéra, ne pas construire un pesant drame musical plus ou moins inspiré de Wagner, – ou de Puccini. – Il a osé être lui-même, c'est-à-dire délicieusement Français et Parisien, amoureux de la forme parfaite, soucieux de dire le plus joliment du monde des choses fines et qui pénètrent. Il nous a charmés, il nous a ravis. Et, dans son domaine bien à lui, il fut vraiment un maître.

ALFRED BRUNEAU.

Un corps trapu, de beaux yeux bruns, remplis de bonté, des yeux de myope que voilait malheureusement un pince-nez presque toujours en déséquilibre, une moustache tombant en désordre sur une barbe en pointe au poil rude, tel se montrait l'homme sous un aspect à la fois revêche et sympathique, au demeurant des plus accueillants, des plus aimables, d'un dévouement inlassable d'une générosité sans égale.

Il était né à Paris le 3 mars 1857. Il aimait à évoquer les souvenirs ardents de sa petite enfance « vaguement mystique », de sa première jeunesse « vaguement panthéiste ». Il restera toujours quelque chose de religieux dans le fond de cette âme détachée de toute religion positive.

Entre sa dixième et sa vingtième année, il fut lâché en pleine liberté, « dans un grand parc abandonné, peuplé de poules, de lapins, d'oiseaux innombrables qui entouraient la modeste demeure chancelante où ses parents s'étaient installés » à Ville-d'Avray.

« Ce parc, observe-t-il lui-même, ressemblait singulièrement au Paradou ; et je crois bien tenir de là ma passion invétérée de la campagne, des arbres et des bêtes, » la passion aussi dont il s'éprit plus tard pour les romans de Zola et l'inspiration de ses meilleures pages. Songez au magnifique adieu à la forêt de *l'Attaque du Moulin* et à toute la musique de scène pour *la Faute de l'Abbé Mouret.*

Le grand-père de Bruneau était banquier à Niort et jouissait d'une belle fortune. Son père, fort épris de musique, – il jouait du violon, – fonda, à Paris, une maison d'édition qui publia beaucoup d'œuvres de l'école franckiste, de Chausson, de d'Indy, de Bréville et de Franck lui-même, mais qui fut une

mauvaise affaire. Si bien qu'Alfred Bruneau dut se préparer à gagner sa vie. Il entra au Conservatoire dans la classe de Franchomme où, en 1876, il obtint le premier prix de violoncelle. Mais déjà il songeait à la composition. Après avoir terminé ses études d'harmonie, il fut admis dans la classe de Massenet, et, en 1881, le premier second grand prix de Rome lui était décerné.

Alfred Bruneau ne pensait qu'au théâtre. Un premier essai en 1887 au théâtre lyrique du Château d'eau, *Kerim*, sur un poème de Lavedan et Milliet, passa complètement inaperçu. On peut dire que, pour la critique comme pour le public, Bruneau était un inconnu quand soudain il se révéla comme un audacieux novateur en faisant représenter le 18 juin 1891, *le Rêve*, à l'Opéra-Comique.

Ce *Rêve* a une histoire, et Alfred Bruneau l'a contée lui-même :

« Trouvant stupide le règne tyrannique de la cavatine, des couplets à vocalises, des formules commodément modifiables au gré des interprètes-virtuoses, je cherchais une pièce de construction logique, émouvante, humaine, où la poésie et le réalisme s'uniraient étroitement et dont les personnages, appartenant à un temps rapproché du mien, me permettraient d'exprimer de manière directe mes propres sentiments. Il me semblait que *la Faute de l'Abbé Mouret* m'offrait les éléments d'une telle pièce. » Frantz Jourdain se chargea de présenter Bruneau au maître de Médan. Mais voilà ! *La Faute de l'Abbé Mouret* était donnée à Massenet, qui ne voulait pas s'en dessaisir. Zola eut vite fait de rassurer Bruneau : « Ne vous désolez pas, s'écria-t-il. J'écris actuellement un roman qui se prêtera mieux que *l'Abbé Mouret* à une adaptation lyrique et où vous trouverez également une large part de mysticisme. Il sera terminé dans six mois... Nous recauserons, mais, dès aujourd'hui, il est à vous. Il aura un joli titre : *le Rêve*. » Zola et Bruneau s'adjoignirent Louis Gallet, librettiste fameux, pour fournir un texte en vers : car Zola se croyait incapable d'écrire des vers, et

Bruneau ne songeait pas encore à l'opéra en prose. N'empêche que *le Rêve* contient de nombreux passages dont Zola est l'auteur : car il ne se faisait pas faute de retoucher les vers de Gallet. Carvalho accepta la pièce, dont la répétition générale à l'Opéra-Comique eut lieu le 16 juin 1891. Le premier acte produisit une sorte de stupeur. La toile s'abaissa sur un silence de glace. Mais la représentation s'acheva dans l'enthousiasme général. Les libertés de toute sorte que Bruneau prenait avec la tradition, et notamment l'usage de vêtements modernes (achetés aux grands magasins du Louvre, tout simplement) était admis par un public que la chaude musique de Bruneau et la beauté des situations fournies par Zola avaient conquis.

Aussitôt après avoir joué *le Rêve,* Carvalho demandait à Zola et à Bruneau un autre ouvrage. « Nous estimâmes nécessaire, indique Bruneau, de traiter un sujet entièrement différent, d'opposer au mysticisme intime qui m'avait tant séduit quelque chose de plus large, de plus général et de plus extérieur. Zola attira mon attention sur *l'Attaque du Moulin,* l'un des cinq contes des *Soirées de Médan,* et n'eut pas de peine à me convaincre des avantages qu'il nous offrait. » C'est Zola qui imagina d'y introduire un personnage nouveau, la vieille servante Marcelline qui, ayant eu ses deux fils tués à l'ennemi, maudit la guerre, l'horrible guerre « dans un appel puissant à la raison et à l'humanité ». Le livret, entièrement d'Émile Zola, fut encore mis en vers par Gallet ; mais, en 1897, *Messidor* fut composé sur un poème en prose d'Émile Zola. Gros scandale ! Bruneau avait trouvé sa voie et marchait, tout de même, malgré les adversaires qu'il rencontrait sur sa route, de succès en succès. Puis vinrent *l'Ouragan* en 1901 et *l'Enfant-Roi* en 1904, sur des livrets de Zola, *Naïs Micoulin* en 1907 sur un livret tiré par Alfred Bruneau du roman de Zola. La même année, 1907, la musique de scène de Bruneau accompagnait la représentation à l'Odéon de *la Faute de l'Abbé Mouret.* Citons enfin *les Bacchantes,* ballet (Opéra, 1912), *l'Amoureuse leçon,* ballet tiré des *Chansons à danser* (théâtre des Arts, direction Jacques Rouché), *le Tambour,* un acte, poème de Saint-Georges de Bouhélier (Opéra-

Comique), *les Quatre Journées,* poème et musique d'Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola (Opéra-Comique), *le Roi Candaule* (poème de Maurice Donnay, Opéra-Comique, 1920), *le Jardin du Paradis,* poème de De Flers et Caillavet d'après Andersen (Opéra, 1923), *Angelo,* livret de Méré d'après V. Hugo (Opéra-Comique, 1924), *Virginie,* poème de Duvernois (Opéra, 1931), au Concert, *Penthésilée,* scène lyrique de Catulle Mendès, un *Requiem* pour soli, chœurs, orgue et orchestre, *les Chants de la Vie, les Chants antiques, les Chansons d'enfance et de jeunesse.*

Ajoutons que, pendant quarante-trois ans, Alfred Bruneau remplit les fonctions de critique musical au *Gil Blas,* au *Figaro,* puis au *Matin,* et qu'il succéda à Gabriel Fauré à l'académie des Beaux-Arts.

Il mourut le 15 juin 1934.

Réaliste à la façon de Zola, Alfred Bruneau sait parler au peuple, et il sait le faire parler. Sa prédilection pour l'opéra en prose n'enlève rien à la poésie de ses inspirations. Il prétend ne pas marcher sur les traces des « véristes italiens », comme on le lui a reproché. Il a raison de repousser cette accusation. Il n'est point partisan du fait divers lyrique. Il n'écrit point des pièces d'action rapide et brutale. « Le réalisme des véristes, me disait-il un jour, est grossier ; il ne comporte aucun symbolisme. Oui, c'est la nature, c'est le réel que je veux exprimer, mais en l'éclairant d'une pensée, d'une philosophie, d'un grand amour de l'humanité. »

Cet amour se traduit dans des pages frémissantes d'émotion, dont on ne peut méconnaître la puissante action sur les foules. Alfred Bruneau touche aussi les délicats, quand il le veut. Mais ce que j'aime surtout en lui, ce sont ces larges inspirations où l'on sent palpiter le cœur d'un homme parfaitement loyal, honnête et généreux, – d'un homme courageux aussi, et l'on sait le rôle qu'il a joué à côté de Zola au cours du cruel débat qui s'est ouvert, en 1898, dans la conscience française. Au des-

sous d'une photographie de Zola, – auquel, chose étrange, il ressemblait un peu physiquement, – je lis cette émouvante dédicace : « À mon ami, à mon fidèle et brave Bruneau, à mon homme d'armes, qui m'a accompagné et protégé au milieu de la foule hurlante, dans ma lutte à la cour d'assises, pour la vérité et la justice. »

*

Un jour, Mme Alfred Bruneau sonne à la porte de Mme Carvalho, boulevard des Batignolles. Elle était accompagnée de sa fille, alors âgée de 4 ans. On la fait entrer dans la salle à manger. Mme Bruneau se dit que Mme Carvalho est sans doute occupée à donner une leçon. En effet, elle entend qu'on jouait du piano dans le salon, et l'on chantait aussi. C'était une voix d'homme, une voix charmante. Au bout de quelques instants, la porte s'ouvre. Gounod paraît. C'était lui qui chantait, – à ravir, – un *Je vous salue, Marie,* sur les paroles françaises. Il était « beau comme tout ». En voyant Mme Bruneau, il s'écrie : « Ah ! la femme d'Alfred ! » Selon son habitude, il les bénit toutes les deux, la mère et la fille. Puis il ajoute : « J'aime beaucoup *le Rêve.* » – Un bon juge. – Il conclut : « Alfred a l'âme d'un enfant. »

*

De la collaboration de Zola avec Bruneau il reste une œuvre qui n'a jamais été représentée, qui n'est pas même éditée. C'est un *Lazare,* un acte d'émotion poignante. Sorti du sépulcre, Lazare demande à ne plus demeurer dans la vie pour y souffrir de nouveau tout ce qu'il a déjà souffert, à rentrer immédiatement dans la mort. Jésus exauce son vœu...

Quand donc ce bel ouvrage, si étrangement caractéristique, sera-t-il livré à la curiosité du public ?[32]



[32] Gabriel Astruc devait monter *Lazare* au théâtre des Champs-Élysées quand la fermeture du théâtre coupa court à son dessein.

SILVIO LAZZARI.

Grand, mince, le regard assuré, Silvio Lazzari donne, à 85 ans, l'impression d'une pensée toujours ferme, d'une volonté indomptable. Depuis trente-neuf ans, il habite, à Suresnes, sur les pentes du Mont-Valérien, une maison entourée d'un petit jardin d'où il jouit d'une vue incomparable sur la Seine et sur Paris. Tous les jours, il vient à Paris, ne manque pas une répétition générale, ni un concert important, et, au retour, grimpe alertement la côte pour remonter chez lui.

Il est né à Bolzen, dans le Tyrol autrichien, devenu aujourd'hui italien sous le nom de Bolzano, le 30 décembre 1857. Donc, Autrichien lui-même de naissance, mais naturalisé Français depuis 1896.

Fils unique, à 3 ans il perd son père. Sa mère se remarie, mais de ce second mariage, elle n'a point d'enfant. Silvio Lazzari reste donc fils unique, choyé par son beau-père comme par sa mère.

Bolzen, dans les Dolomites, est un pays merveilleux. Silvio Lazzari y vécut toute son enfance. Il y fit ses études au lycée en même temps qu'il apprenait le violon, dès l'âge de 6 ans. À 8 ans, il jouait dans l'orchestre symphonique de la ville. Il aurait bien voulu se consacrer entièrement à la musique. Mais ses parents s'y opposaient. Si bien qu'à 18 ans il partit pour Innsbruck, puis pour Munich, enfin pour Vienne en vue d'y étudier le droit. Mais il travaillait toujours le violon. Une fois muni de tous ses diplômes de juriste, il obtint de ses parents l'autorisation d'entreprendre une carrière musicale, et, en mars 1882, à 25 ans, il arrivait à Paris. Il n'y connaissait personne. Mais la renommée artistique de la ville l'avait attiré. Il ne comptait guère y demeurer qu'un an.

Il s’installe dans une pension de la rue des Écoles. Il lui prend fantaisie de faire un voyage d’une quinzaine de jours à Londres et à Brighton. Au retour, en débarquant à Dieppe, il s’aperçoit qu’on lui a volé son portefeuille. Il ne se trouble pas. Il prend une chambre dans le meilleur hôtel de la ville et télégraphie à ses parents de lui envoyer quelque argent. Dans cet hôtel, il fait la connaissance de l’égyptologue Cammab, qui l’invite à passer quelque temps dans sa villa de Saint-Germain-en-Laye, où il entre en relation avec les frères Bénédite, qui, à leur tour, le mettent en rapport avec Lafenestre, conservateur au Louvre, avec André Lemoine, avec Sully-Prudhomme. Dans ce milieu de haute culture, Lazzari est fort bien accueilli. C’est le commencement de la vogue de Wagner dans les cercles artistiques de Paris. Lazzari joue assez bien du piano pour déchiffrer devant ses nouveaux amis *Tannhäuser*, *Lohengrin*, la *Tétralogie*, et aussi pour leur faire entendre ses propres œuvres : car il composait déjà. On lui conseille de rester à Paris. On le présente à Gounod, qui l’envoie à Guiraud, lequel, après examen de ses premiers essais, lui déclare tout franchement : « Mais vous ne savez rien ! – En effet, je ne sais rien, répond Lazzari, mais je ne demande qu’à m’instruire. » Il avait déjà publié huit mélodies chez Breitkopf et Hærtel. Il se met alors, sur le conseil de Guiraud, à travailler avec le maître de chapelle de la Trinité. Puis il entre comme auditeur chez Guiraud (1883-84), où il se trouve avec Paul Dukas, Gédalge, Bachelet. À la *Société nationale* on joue de lui un *Trio* pour piano, violon et violoncelle. Après l’audition, le « père Lalo » se montre très bienveillant. Encouragé, Lazzari a l’audace (c’en était une en ce temps) d’écrire un quatuor à cordes : le premier en date de l’école française moderne. L’œuvre est applaudie. Au foyer, César Franck aborde Lazzari et lui fait mille compliments : « C’est très bien, mon jeune ami, votre quatuor est très réussi. Et tenez, vous me donnez une idée. Je vais en écrire un, moi aussi... » On sait lequel !

Nous causions de tout cela, Lazzari et moi. Et je commençais à dire toute mon admiration pour le quatuor de Franck quand Lazzari m’interrompt et s’écrie : « Le plus beau quatuor

français mon cher, c'est celui de Debussy. Il n'y a pas à dire. Quelle merveille ! La merveille des merveilles ! Et c'est aussi sa plus belle œuvre. – Et *le Prélude à l'après-midi d'un Faune ?* – Oui, je sais, et *les Nocturnes*. Mais le *Quatuor* dépasse tout. Et comme c'est fait !... N'arrive-t-il pas souvent d'ailleurs que les compositeurs débutent par leurs plus beaux ouvrages ? Ensuite viennent les formules... Je n'aime point *la Mer*. – Et *Pelléas ?* Vous n'en parlez point. – Il y a des pages sublimes dans *Pelléas*, mais par endroits aussi des formules... » Le temps manquait pour discuter. « Revenons à nos histoires, dit Lazzari. »

« Or voici que Taffanel me demande un *Octuor* pour instruments à vent. Je l'écris. Je le lui envoie. Après la première répétition, Gillet, le hautboïste, se lève et dit : « Excusez-moi, monsieur Taffanel, mais je ne jouerai pas cette « cochonnerie ». Et il n'y eut rien à faire pour ramener cet admirable instrumentiste à un autre sentiment. Un an de perdu. Il me fallut attendre un an pour qu'un autre hautboïste consentît à exécuter sa partie dans l'ensemble. »

« La *Sonate* piano et violon date de 1894. Elle est dédiée à Ysaye, qui s'est passionné pour cet ouvrage et l'a joué jusqu'à n'en plus pouvoir. »

On se rappelle, en effet, qu'à son dernier concert donné à Paris en 1920, le célèbre violoniste affichait ce programme : 1. Sonate de Franck. 2. Sonate de Lekeu. 3. Sonate de Lazzari. Séance tristement mémorable. Ce fut un désastre. Le pauvre grand artiste ne pouvait plus jouer : l'archet ne tenait plus à la corde. Quel chagrin pour tous ses amis et ses admirateurs !

Mais voici que Lazzari en vient à la musique de théâtre. Voici son premier opéra : *Armor,* commencé en 1889. Il y travaillait d'arrache-pied. L'excès même du travail amène un accident. Ses yeux se trouvent atteints. Un oculiste autrichien, Wecker, le soigne. Au bout de quinze jours il commençait à voir de nouveau. Mais Wecker le condamne à ne rien lire ni rien écrire pendant un an. Après quoi, il se remet au travail, les yeux

à peu près remis, à peu près seulement. Il termine *Armor*, en même temps que d'Indy achevait *Fervaal* et Chausson *le Roi Arthur*. En 1892, il s'était marié avec une jeune fille belge, Mlle Herman, qu'il devait perdre prématurément. Les relations que lui procure son mariage en Belgique lui donnent l'idée d'essayer de se faire jouer à la Monnaie de Bruxelles. Mais d'Indy, déjà très connu, passe devant lui. Chausson, avec lequel il était très lié, lui conseille de chercher à placer son œuvre en Allemagne. « C'est très joli, lui réplique Lazzari, de voyager en Allemagne à la recherche d'un théâtre accueillant, lorsque comme vous on est riche, mon cher ami ! Mais moi, je n'ai pas le premier sou pour faire cette dépense. » Il se débrouilla, et voici comment :

Au lieu d'aller passer ses vacances en Bretagne, comme il en avait l'habitude, il partit cette année-là pour la Suisse, dans le Jura, à Bière. Il avait trouvé une pension où, pour 40 sous par jour, on lui donnait une chambre et cinq repas. C'était en 1897. Il resta cinq mois à Bière. Il avait loué dans un verger une autre chambre, où il avait fait venir un piano de Lausanne, et où il travaillait. Il réalisa ainsi de sérieuses économies, qui lui permirent, en 1898, d'entreprendre le voyage d'Allemagne. Il prit à Strasbourg un billet circulaire de 3e classe qui, pour 90 francs, lui donnait la facilité de faire un tour considérable. Il commence par rendre visite à Humperdinck dans sa villa sur le Rhin, puis se rend à Stuttgart, à Munich, à Prague. Dans les deux premières villes, il est mal accueilli par les directeurs de théâtres. À Prague, Angelo Neumann, l'ami de Wagner, le reçoit du haut de sa grandeur, lui demande de lui communiquer le livret de son opéra et l'adresse à son chef d'orchestre pour lui jouer sa partition. Ce chef d'orchestre était alors le fameux Schalk, qui commençait de jouir d'une réputation assez considérable. Schalk fait sur la musique d'*Armor* un rapport favorable. L'ouvrage est reçu. Représenté en novembre 1898, il remporte un succès énorme. Toute la presse allemande était là pour en rendre compte. C'était Silvio Lazzari qui dirigeait l'orchestre. Bientôt après il est appelé par le directeur du théâtre d'Hambourg, qui

lui demande de lui céder la propriété de l'opéra pour toute l'Allemagne. Lazzari, ravi, accepte cette proposition inespérée. « Comme je sais, ajoute Pollini, que vous êtes chef des chœurs à Monte-Carlo, je vais rédiger à loisir le traité, et nous le signerons à Monte-Carlo, où je me rends bientôt. » Lazzari part pour la Côte d'Azur, le cœur joyeux, et il commence à faire travailler son monde. Un matin, il se rendait au théâtre : il rencontre une de ses choristes qui lui dit : « Vous savez la nouvelle, monsieur Lazzari ? Monsieur Pollini vient de mourir ! » Quel coup de massue !... On voulut bien jouer *Armor* à Hambourg. Mais la grosse affaire entrevue était tombée à l'eau. Il fallait se rattraper en France. À Lyon, en 1905, le directeur Broussan joue *Armor*. La maison Dupont l'édite à Paris. Cette maison Dupont s'occupe de faire représenter *Armor* à l'Opéra : Gailhard accepte la pièce. Mais le beau-frère de Dupont, un monsieur Lestiboudois, met une condition à la représentation de l'œuvre : c'est que le rôle principal serait attribué à une chanteuse de ses amies. « J'ai la réputation, remarque Lazzari, d'avoir très mauvais caractère. Et c'est bien vrai. Toujours est-il que je refusai de laisser interpréter mon œuvre par cette chanteuse, qui pouvait en compromettre le succès. Et voilà comment *Armor* n'a jamais été joué à Paris. On en donne parfois le prélude dans les concerts. » Ce prélude est une très belle page.

Nous arrivons au chef-d'œuvre du Maître, à *la Lépreuse*. C'est Henry Bauer qui s'était entremis pour procurer à Silvio Lazzari le livret de Henry Bataille. *La Lépreuse* venait d'être jouée au théâtre de l'Œuvre dans une représentation unique au bénéfice de Mme France. Le drame de Bataille avait été très remarqué par Jules Lemaître et lui avait fourni l'occasion d'un article sensationnel. Henry Bataille avait pris son sujet dans un gwerz breton dont il avait en partie emprunté littéralement le texte. Magnifique texte par endroits, mais sujet terrifiant. Silvio Lazzari fut d'abord effrayé de l'offre qu'on lui faisait. Il demandait à réfléchir. Bataille, pour le décider, organise à son intention, dans l'atelier de Léandre, une représentation intime du dernier acte. Lazzari se décida. Et alors il écrivit très rapidement

son ouvrage dans un véritable enthousiasme. *La Lépreuse* était terminée en 1900. Il s'agissait maintenant de la faire représenter. Ce n'était pas une petite affaire.

Cependant, sur une première impression, Carré reçoit *la Lépreuse* pour l'Opéra-Comique, mais sans donner de date pour la représentation.

Heugel prend l'édition. « Nous signerons le traité, dit-il, quand vous aurez une date. »

Lazzari attend trois ans, au bout desquels il va trouver de nouveau Carré. « Je n'ai jamais reçu *la Lépreuse,* répond celui-ci. Avez-vous un bulletin de réception ? – J'ai votre parole. »

Alors l'affaire commence.

Un député, Levraud, la porte devant la Chambre des députés. Mais c'était un maladroit. Son intervention n'aboutit point.

Carré réplique en lançant contre Lazzari un autre député, Jumel, homme d'esprit, qui ridiculise fort habilement la pièce. À la Chambre, c'est un long éclat de rire.

Cependant Bataille était devenu célèbre. Il avait le *Figaro* à sa disposition et ne ménageait pas Carré.

D'autre part, le beau-frère de Lazzari, Herman, trouvait chaque jour une nouvelle traverse à jeter dans les jambes de Carré. Il lui empoisonnait l'existence.

En 1907, lettre de Carré : « Je mets en répétition *la Lépreuse.* » Il y eut, en effet, une répétition avec Mary Garden. Le lendemain, un huissier vient de la part de Carré apporter à Lazzari 6.000 francs et une lettre lui expliquant que, selon le règlement de la Société des auteurs, il a le droit de se dégager moyennant un dédit de 2.000 francs par acte.

Lazzari refuse l'argent et répond : « Vous pouviez vous dégager correctement au bout de trois ans. Je vous somme de me jouer. »

Alors commence un procès intenté, non par Lazzari à Carré, comme on le croit, mais par Carré à Lazzari pour le forcer d'accepter son dédit.

L'affaire traîne plusieurs années, et c'est Albert Carré qui finit par gagner le procès.

Mais Herman, plus perspicace que l'avocat de Lazzari, s'aperçoit que le jugement a été rendu sur un autre traité que le véritable.

Aussitôt Lazzari charge son avocat de voir Me Henri Robert, l'avocat de Carré, et de lui dire qu'il donne quarante-huit heures à Carré pour fixer le jour de la première de *la Lépreuse*.

Vingt-quatre heures après, l'accord définitif était fait, et Me Henri Robert donnait, quelques jours plus tard, un grand déjeuner de réconciliation. Entre temps, Silvio Lazzari avait eu, – pour une fois, – l'habileté de choisir Mme Carré comme sa principale interprète. Mme Carré fut d'ailleurs extraordinairement émouvante et belle dans son rôle souverainement ingrat. Quelle distribution d'ailleurs avec Beyle, Delna, Vieuille et Brohly !

La première représentation eut lieu en février 1912. La presse fut unanime à louer l'auteur et son ouvrage. Le mot de la fin de Bellaigue était : « Pas une mesure de trop ; il n'en manque pas une. »

Musique profondément émouvante à la hauteur des situations.

En 1907, Silvio Lazzari avait commencé le moins connu de ses opéras, *Mélœnis,* sur un poème de Louis Bouilhet. Mais le chagrin d'avoir perdu sa jeune femme lui fit lâcher tout travail.

Il part pour la Suisse, fait des ascensions, est emmené par Sandberger pour chasser aux environs de Munich. Il revient à Paris. Les directeurs de l'Opéra, Broussan et Messager, auxquels il montre le premier acte de *Mélœnis*, l'encouragent à continuer. Il achève sa partition et retourne voir les directeurs de l'Opéra. Mais ils en sont à la dernière année de leur privilège. Il est trop tard pour qu'ils veuillent prendre des engagements. Lazzari ne veut pas admettre cette excuse et leur fait un procès, – qu'il perd. *Mélœnis* ne fut jamais jouée à Paris. Elle ne fut représentée qu'à Mulhouse, sous la direction de Théodore Mathieu.

Le Sauteriot fut commencé en 1913 en Bretagne à Kerzellec, près du Pouldu. Il fut terminé en 1917. Justement Lazzari reçoit à ce moment un câble de Campanini, le directeur du théâtre de Chicago, qui lui demande s'il n'a pas une œuvre nouvelle à lui offrir. *Le Sauteriot* est accepté d'emblée. Mais c'est la guerre. Pas d'éditeur, pas de papier, pas d'encre, pas de copistes. À force d'ingéniosité, le compositeur aux abois finit par trouver ces hommes et ces choses, et il a réuni tout son matériel la veille même de l'embarquement pour l'Amérique (novembre 1917). Il s'était remarié en 1913. Sa femme, ses amis ne voulaient pas le laisser partir, de crainte des sous-marins. Il part cependant. Sur le bateau, il avait toutes les cabines pour lui tout seul, ou peu s'en faut. Il arrive à Chicago. Rien n'était prêt. Mlle Vix, qui devait chanter le rôle principal, n'en savait pas un mot. Les autres artistes n'étaient guère plus avancés, sauf les choristes italiens. Dans tout Chicago, on ne trouvait pas un pianiste capable de jouer la partition. Lazzari va trouver le consul général, Barthélémy, pour lui dire son embarras. « Je conduis déjà l'orchestre, lui dit Lazzari, je ne peux pourtant pas faire répéter au piano les artistes. – Prenez-moi, lui répond le consul général. Je ne joue pas trop mal du piano. Je ferai les répétitions. » Tout va dès lors pour le mieux. Mais Mlle Vix ne savait toujours pas son rôle, et le jour de la première représentation arrive sans qu'elle l'ait appris. Silvio Lazzari fut obligé de lui en souffler tous les mots. Il ne voulut pas d'une seconde édition de cette mauvaise plaisanterie. Il exigea l'engagement d'une chan-

teuse de Montréal, qui remplit sa tâche à la satisfaction de l'auteur et du public. Ensuite *le Sauteriot* fut représenté à New-York, puis en 1920, à Paris, à l'Opéra-Comique, avec Brothier et Raveau. Un livret trop subtil nuisit à son succès. C'est pourtant l'œuvre préférée du compositeur, qui y trouve des moments de lyrisme uniques, prétend-il, dans l'ensemble de sa production.

En 1928, vient *la Tour de Feu*, qui est sans histoire, reçue et jouée sans le moindre incident. Un succès cette fois pour le poème, pour la musique et pour un décor où fut utilisé pour la première fois un film émouvant de la mer furieuse battant le pied d'un phare.

Et ce fut tout. L'état de sa vue ne permettait plus à Silvio Lazzari de lire ni d'écrire de la musique. Mais, à 85 ans, il écoute toujours passionnément.

Une longue vie, une vie féconde, et malgré quelques heures douloureuses et quelques traverses, une vie, en somme, heureuse, dont nous ne pouvons que souhaiter à tout musicien d'en mener une aussi favorisée et aussi pleine.

*

On a remarqué qu'*Armor* est quelque peu parent de *Parsifal* et de *Fervaal* : c'est le poème de l'amour rédempteur mis une fois de plus en musique dans une langue musicale brillante et généreuse.

Le sujet de *la Lépreuse* est tout à fait original. La lépreuse Aliette, éprise d'Ervoanik, par dépit lui transmet le mal maudit qu'elle porte en elle. L'action évoque, avec une émouvante précision, les coutumes bretonnes du moyen âge et la malédiction qui s'attachait aux lépreux. La donnée a paru tout d'abord difficilement acceptable au théâtre. Mais la valeur de l'œuvre a forcé toutes les résistances. *La Lépreuse* occupe maintenant une place de premier rang dans le répertoire de notre théâtre musical. Silvio Lazzari a été souvent qualifié de wagnérien. Mais c'est

là une appréciation superficielle. Quelles que soient les formules empruntées dont il use parfois à l'occasion, l'auteur de *la Lépreuse* compose en général une musique d'un accent tout personnel, une musique colorée, diverse, chaude, vibrante, chargée d'émotion et qui la communique.

GEORGES HÜE.

Je viens de rendre visite au doyen des musiciens de l’Institut, au maître Georges Hüe. Quel charmant logis il habite, au cinquième étage d’une maison de la rue de Rivoli, avec vue directe sur le jardin des Tuileries ! Magnifique perspective. Le ciel est d’un bleu tendre, voilé par places de quelques légers nuages. Tendre aussi est la fine verdure des arbres du jardin. Et par cette jolie journée de mai, toute parfumée des senteurs des lilas en fleurs, Georges Hüe porte gaillardement ses 84 ans tout nouvellement échus. Je le connais depuis quarante ans. Je l’ai rencontré pour la première fois chez les éditeurs Bellon et Ponscarme, boulevard Haussmann, dont le fonds fut repris par la maison Rouart et Lerolle. L’arrière-boutique de Bellon, où ne paraissait guère Ponscarme, toujours occupé à des comptes broussailleux, était une vaste pièce claire munie d’un piano sur lequel on essayait des compositions nouvelles. Le papillonnant Bellon y réunissait alors presque tous les jours un groupe de jeunes ou assez jeunes auteurs, parmi lesquels brillaient Georges Hüe (qui venait de composer ses *Chansons printanières*, créées par Edmond Clément), Erik Satie, Alexandre Georges, Gustave Doret, Pierre de Bréville et quelques autres. Je rappelle ces vieux souvenirs à Georges Hüe et je lui demande de me conter sa vie : elle est tout simple, toute unie, toute facile. George Hüe fut un heureux de ce monde.

Il est né à Versailles le 6 mai 1858. Son père était architecte et aurait voulu que son fils entrât à l’École des Beaux-Arts. Mais le petit Georges n’avait aucune vocation qui l’appelât de ce côté. Sa mère aimait la musique et lui apprenait le piano. À 12 ans, pendant la guerre de 1870, l’enfant passa quelques mois à Cabourg, et il y composa d’instinct une mazurka, pour laquelle toute la famille s’enthousiasma et qu’il intitula *Cabourg-Mazurka*. Un beau jour, sa grand’mère, – cousine germaine de

Lefuel, – ayant écouté une fois de plus la fameuse mazurka, s'écria tout d'un coup : « Cet enfant-là est vraiment doué ! Il porte quelque chose en lui. Il faut que je le présente à Gounod ! » La présentation eut lieu. Georges joua sa mazurka, et Gounod, le prenant dans ses bras, avec des gestes bénisseurs : « Mon enfant, lui dit-il, fais de la musique. Je te prédis le plus bel avenir, pour peu que tu te mettes à travailler sérieusement. » On le mit entre les mains de Paladilhe pour étudier l'harmonie. Et naturellement on montra d'abord au professeur la sempiternelle mazurka. Paladilhe leva les bras au ciel : « Mais ça ne vaut rien du tout ! » Et devant l'air dépité de l'enfant : « Nous allons travailler. On verra ! » Bientôt Paladilhe notait les remarquables aptitudes de son élève. En 1875, le jeune Georges entrait au Conservatoire dans la classe de Reber et faisait une courte apparition à la classe d'orgue de César Franck. Reber lui apprenait très consciencieusement la composition, mais négligeait tout à fait l'étude de l'orchestration. L'orchestre lui importait peu. Il se défiait de toutes les recherches de sonorités rares. Il redoutait particulièrement les instruments nouveaux ou les combinaisons inédites d'instruments déjà connus. Naturellement, ses élèves s'amusaient à le taquiner sur ce point. On lui apportait quelque essai qui exigeait l'emploi de trois flûtes. Songez donc, *trois* flûtes ! « Deux flûtes ne vous suffisent donc pas, mon ami ?... Dans aucun orchestre vous ne trouverez plus de deux flûtes. » Ou bien on faisait appel à la sonorité prenante du saxophone..., « cet affreux instrument qui miaule à faire peur » !

Cependant, en 1879, Georges Hüe obtenait le prix de Rome et partait pour la Ville Éternelle, où il passait, me confiait-il, « deux années charmantes ». Il n'était pas un de ces jeunes gens à l'humeur indépendante et frondeuse, à l'esprit grognon, qui s'ennuient en Italie et ne songent qu'au retour lointain à leur Paris coutumier. L'Italie ! Il la parcourt en tous sens, et, après cela, toute l'Europe. C'est un des wagnériens de la première heure. Il assiste à la « quatrième » de *Parsifal* en 1882. Il finit même, beaucoup plus tard, quand il fut président de l'Académie des Beaux-Arts, par recevoir le titre de citoyen d'honneur de

Bayreuth. Il m'avoue d'ailleurs que l'influence de Wagner commença par peser un peu lourdement sur son métier de compositeur, comme il arrivait à tous les musiciens de sa génération. Il sut se libérer à temps.

En 1881, l'Opéra-Comique représentait, de lui, *les Pantins,* opéra-comique en trois actes, couronné au concours Crescent.

En 1883, la ville de Paris lui accordait le deuxième prix de composition musicale pour la légende symphonique *Rübezahl,* en même temps qu'elle attribuait le premier prix à Vincent d'Indy pour son *Chant de la Cloche.*

En 1901, c'était *le Roi de Paris,* à l'Opéra.

En 1903, *Titania,* à l'Opéra-Comique.

En 1910, *le Miracle,* à l'Opéra.

En 1921, l'Opéra-Comique représentait *Dans l'ombre de la Cathédrale,* drame lyrique en trois actes d'après le roman d'Ibañez adapté par Maurice Léna et Henry Ferrare, – l'ouvrage préféré de son auteur. Quel magnifique sujet ! La célèbre cathédrale de Tolède domine toute l'œuvre de sa présence immédiate, avec sa haute nef de pierre blanche d'un éclat si particulier et ses puissants contreforts extérieurs en granit assombri par le temps, avec ses éléments de tous les styles étagés de la base au sommet, avec ses mille curiosités, ses ornementations ouvragées, ses trésors merveilleux. À côté de la cathédrale, tenant étroitement à elle, les deux cloîtres, celui du bas et celui du haut, ce dernier formant comme une petite cité fermée où vivent tous les petits employés, tous les fonctionnaires inférieurs de l'église, – la chose la plus extraordinaire que l'on puisse imaginer. Et là, une singulière humanité, isolée du reste de la terre et des influences du siècle. Là vit un enfant du jardinier de la cathédrale, élevé pour être prêtre, mais ayant perdu la foi, un révolté, qui vient mourir « à l'ombre de la cathédrale ». Là, Gabriel (c'est son nom) retrouve une pauvre fille, sa nièce, qui vient mourir,

elle aussi, au cloître haut des affreuses suites de ses débauches, dans la honte, le remords et le chagrin. Gabriel éprouve pour elle une sorte d'amour sans désir, et c'est de cet amour étrange que nous entretient Georges Hüe avec une éloquence généreuse et passionnée. Friant et Vieuille, Davelli et Tiphaine, furent des interprètes plein d'élan.

En 1928, *Riquet à la Houppe*, encore à l'Opéra-Comique, comédie musicale en un prologue et trois actes, témoignait d'une verve fort divertissante.

Mais voici le plus grand succès de toute la carrière de Georges Hüe. C'est un ballet, *Siang-Sin* (1924), qui arrive aujourd'hui à sa centième représentation. La donnée en est fort ingénieuse. La favorite de l'empereur est violemment éprise du beau Pé-Tchoung, le montreur de marionnettes. Elle se donne à lui. L'empereur les surprend. Dans sa fureur jalouse, il songe d'abord à faire périr la coupable. Mais, après réflexion, il préfère une vengeance plus raffinée. Il demande à un magicien d'user de son pouvoir surnaturel pour enlever à la jeune femme sa jeunesse et sa beauté. Elle deviendra tout à coup vieille et affreusement flétrie. Par une équitable compensation, c'est lui, l'empereur, qui, à son tour, possédera de nouveau la beauté, la jeunesse, la force et la vaillance qu'il avait depuis longtemps perdues.

La pauvre favorite, immédiatement délaissée par Pé-Tchoung, qui ne la regarde plus maintenant que d'un œil méprisant, se lamente. Mais l'empereur n'est pas plus heureux qu'elle. Privé du charme de celle qu'il aimait, il est obsédé par l'image de ses attraits disparus. Toutes les autres femmes lui sont indifférentes. Tristement, il ne peut plus que regretter le passé. Deux fois il croit apercevoir celle qui lui fut si chère dans tout le rayonnement de son éclatante jeunesse. Il s'élance pour la saisir. Hélas ! ce n'est qu'une trompeuse illusion, et il rencontre, gisant à terre, le corps déformé, vieilli, sans grâce et sans beauté, de la favorite criminelle.

Alors l’empereur se repent de sa double cruauté : car il fut aussi cruel envers lui-même qu’envers l’infidèle. Il appelle de nouveau le sorcier et lui ordonne de rendre à l’inoubliable favorite tous les trésors de la jeunesse qui lui furent ravis.

Et pour cette charité l’empereur sera récompensé. Il conservera lui-même la précieuse jeunesse qu’un sortilège lui avait fait retrouver.

Ce scénario est dû à l’invention de l’habile librettiste P. Jobé-Duval.

Il a inspiré à Georges Hüe une musique brillante, aimable, facile, très adroitement rythmée en vue de la danse, qui dès l’abord remporta le plus significatif succès. Le spectacle était par ailleurs des plus séduisants. Les magnifiques décors et les costumes de René Piot entraînaient l’admiration de tous. La chorégraphie avait été réglée par Léo Staats avec un art des plus fins. Camille Bos et Gustave Ricaux la mettaient en particulière valeur.

Et maintenant, pour finir, parmi les nombreuses mélodies et pièces pour divers instruments que Georges Hüe a composées, je tiens à signaler une page maîtresse d’une grande beauté, qui, en quelques lignes, a le mérite de faire connaître ce qu’il y a de meilleur, de plus personnel et de plus profond en son auteur, c’est une pièce de piano qui s’intitule *Sarabande*. Il est indispensable de l’avoir lue ou écoutée.

GUSTAVE CHARPENTIER.

L'un des plus populaires parmi les musiciens français. Populaire de toute manière. Parce qu'il aime le peuple et qu'il décrit merveilleusement ses joies et ses souffrances. Parce qu'il est lui-même un peu « peuple » d'esprit et de cœur. Parce qu'il écrit une musique facile et vibrante, qui touche au vif, qui remue les entrailles, vous prend et vous mord. Parce que, pour élever à la musique le peuple, il s'est mêlé à lui, organisant des fêtes, des chœurs, un conservatoire qui lui sont spécialement destinés et réservés.

Il est né le 25 juin 1860 à Dieuze, en Lorraine. Son père était boulanger. Après la guerre, ses parents vinrent se fixer à Tourcoing. Il y suivit des cours de violon. À 15 ans, il entrait comme employé à la comptabilité dans une filature. Mais les chiffres ennuyaient le jeune Gustave. Pour se distraire, il fonde une société symphonique et commence d'enseigner le violon à son patron, M. Lorthiois. Celui-ci l'autorise, en retour, à suivre les cours de violon et d'harmonie du Conservatoire de Lille. L'année suivante, en 1879, il se voit décerner un prix d'honneur de violon, et la municipalité de Tourcoing lui alloue une pension annuelle de 1.200 francs pour lui permettre de continuer ses études musicales à Paris.

Il entre dans la classe de violon de Massard. C'était un maître sévère. Avec lui, le turbulent Gustave faisait si mauvais ménage qu'il finit par donner sa démission et par quitter le Conservatoire. Il y rentra bientôt, du reste, dans la classe d'harmonie de Pessard. Son service militaire terminé, il devint l'élève de Massenet pour la composition (1885), élève fantaisiste, incapable de s'astreindre à aucune discipline. Il ne fallait pas attendre de lui qu'il remît régulièrement des devoirs, ou, quand il les avait faits par hasard, il avait pris soin d'y insérer

quelque « blague », qui lui attirait de son professeur une réprimande dont il s'amusait fort. C'est ainsi qu'un jour il accompagna un « chant donné » d'une basse qui n'était autre que l'air populaire « J'ai du bon tabac ». On devine la figure ahurie du professeur en déchiffrant au piano l'ironique réalisation de cet exercice d'harmonie. Gustave en était tout joyeux.

En 1887, il concourt pour le prix de Rome et, avec sa cantate *Didon*, obtient la première récompense à l'unanimité moins une voix. Cantate à ce point réussie qu'elle fut exécutée avec un vif succès l'année suivante aux Concerts Colonne, puis à Bruxelles et à Tourcoing.

En février 1888, Charpentier part pour la Ville Éternelle, « muni, nous dit son excellent biographe André Himonet, d'un violon sans cordes, d'un basson éclopé et d'une petite flûte veuve de la plupart de ses clefs ».

À la Villa Médicis, le voilà tout de suite au plus mal avec son directeur, le peintre Hébert, fomentant contre lui une sorte de révolte, allant jusqu'à réclamer sa démission. Un ami commun arrange à peu près les choses. Mais Charpentier restait un pensionnaire fort difficile à mener. D'abord il ne pouvait admettre que l'accès des femmes à la Villa fût interdit. Cette contrainte monastique le contrariait fort, et il ne se fit pas faute de nombreux manquements à cet article du règlement. En désespoir de cause, le directeur finit par fermer les yeux. En 1889, Charpentier a l'idée d'assister à l'Exposition universelle. Il en caresse l'agréable projet avec tendresse, et un beau jour, sans aucune permission, il part pour Paris. Il y arrive sans encombre. Mais ne voilà-t-il pas qu'aux abords de la Tour Eiffel il rencontre son maître Massenet. Un dialogue s'engage : « Mais qu'est-ce que vous faites donc à Paris, mon ami ? demande le membre de l'Institut. – Moi ? répond sans hésiter Charpentier, je m'occupe de mon élection (on vivait les jours troublés du boulangisme). Je me présente à Tourcoing comme député. » Massenet ne se laissa point prendre naturellement à la grosse

plaisanterie de ce grand gamin, dont il connaissait la tournure d'esprit fantasque, et, bonnement, lui conseilla de reprendre sans plus tarder le chemin de l'Italie, s'il ne voulait pas s'exposer aux conséquences graves de son imprudente escapade. Charpentier se le tint pour dit, et le soir même prit le train qui le ramenait au bercail. Mais dès son retour, « quelques centaines d'affiches placardées sur les murs de la Ville Éternelle annonçaient aux populations ébahies que Gustave Charpentier, prix de Rome et boulangiste, sollicitait les suffrages des Tourquennois ».

Avant son retour à Paris, en 1890, son directeur Hébert prédit à Gustave Charpentier qu'il ne ferait jamais rien de bon, qu'il ne serait jamais qu'un anarchiste. Il était cependant déjà l'auteur de *Napoli* (joué en 1891 aux Concerts Lamoureux). Souvenir prodigieusement évocateur de la vie grouillante et bariolée de Naples. Fragment de ces intenses *Impressions d'Italie* (suite d'orchestre en cinq parties) dont les Concerts Colonne et les Concerts Lamoureux donnèrent simultanément et avec le plus brillant succès l'audition. L'auteur ne pouvait souhaiter plus éclatant triomphe pour son entrée dans la vie musicale.

Les *Impressions d'Italie* constituaient le premier *envoi* de Gustave Charpentier comme pensionnaire de la Villa Médicis. Le second envoi fut *la Vie du Poète,* symphonie-drame avec chœurs composé sur un poème écrit par Gustave Charpentier lui-même et qui effraya le brave Hébert par les audaces d'un style qui ne reculait pas devant des expressions aussi peu académiques que « homme saoul, charogne, etc. ». L'Institut ne s'effaroucha point, et Gounod, enthousiasmé par la qualité musicale de l'œuvre, adressa à Gustave Charpentier une lettre où il lui disait toute son admiration.

La Vie du Poète fut exécutée au Conservatoire le 18 mai 1892, puis à l'Opéra dans un spectacle qui se terminait par le ballet de *Sylvia*, de Léo Delibes.

La Vie du Poète, qui disait toutes les tristesses, tous les déboires de la vie d'artiste, eut bientôt ses admirateurs fanatiques. « Nous étions alors une petite bande, raconte Saint-Georges de Bouhélier dans ses *Années d'apprentissage,* pour qui cette œuvre était sacrée. Nous l'envisagions comme le drame de nos destins. »

C'est encore à la Villa Médicis que Gustave Charpentier écrivit le livret de *Louise* et en composa tout le premier acte.

De retour à Paris, le jeune musicien loua un très modeste logement sous les toits, rue Custine, et bientôt sa pittoresque silhouette devint familière à tous les habitants de son cher Montmartre, dont il fréquentait volontiers les tavernes, les bals musette. « Vêtu comme un rapin de Murger, nous dit Himonet, ses cheveux s'échappant en boucles blondes de son vaste chapeau à bords plats, la pèlerine flottant au vent, la lavallière en désordre, il allait, un solide gourdin en main, une longue pipe à la bouche, tour à tour égayé ou attendri par le spectacle protéiforme que lui offraient les ruelles escarpées du faubourg. »

Volontiers révolté contre la vie et la société et animé d'un souffle ardemment humanitaire, il écrivit alors la *Chanson du Chemin,* sur des paroles de Camille Mauclair, et les *Impressions fausses* pour orchestre, baryton et chœur d'hommes sur deux poèmes de Verlaine, *la Veillée rouge* et la *Ronde des Compagnons.* Les revendications sociales qui s'y faisaient jour troublèrent le jugement du public du Châtelet, qui ne voulut point en entendre une seconde fois la musique.

Bons vieux voleurs,
Doux vagabonds
Filous en fleur…

Puis vint, en 1897, à Montmartre, la *Fête du Couronnement de la Muse,* qui passa plus tard de la rue sur la scène (3e acte de *Louise*).

Enfin, le 2 février 1900, avait lieu la première représentation de *Louise* à l'Opéra-Comique. « Le Tout-Montmartre était descendu à la salle Favart pour y applaudir son grand homme. Les pèlerines des rapins aux longs cheveux voisinaient avec les plastrons étincelants et les calvities aristocratiques. Peu de gens du monde ; beaucoup de personnages officiels, ministres, députés ; et, naturellement, le ban et l'arrière-ban des musiciens. » Le président Loubet était là.

Tous les provinciaux et les étrangers qui étaient venus à l'Exposition voulurent assister à cette apothéose du Paris de 1900. Et bientôt après, le drame populaire faisait triomphalement le tour du monde.

Le 4 juin 1913, *Julien* paraissait en même temps sur les scènes de l'Opéra-Comique à Paris et de l'Opéra de Monte-Carlo. Ce poème lyrique en quatre actes et huit tableaux, où se trouvait incorporée une grande partie de *la Vie du Poète*, formait la suite de *Louise.*

Une troisième partie du « triptyque populaire », *l'Amour au faubourg,* n'a jamais été représentée.

Notons enfin la fondation, en 1902, d'un conservatoire populaire, le *Conservatoire de Mimi Pinson,* où l'on enseigna le solfège, le chant, le piano et toutes matières musicales.

Depuis 1912, Gustave Charpentier est membre de l'Institut, où il succéda à son maître Massenet. Depuis lors, il a presque cessé de produire. Mais il avait assez donné de lui-même dans sa féconde jeunesse pour s'être à jamais couvert d'une gloire impérissable. Il pouvait se reposer sur ses débuts éclatants et s'en tenir là.

Cet homme au cœur tendre a dit un jour ce mot : « Je voudrais être aimé. » Il l'est ; il l'est singulièrement de ceux qu'il aime par-dessus tout, de son bon peuple de Paris.

Un novateur, un révolutionnaire en son genre. Mais non pas à la manière d'un Debussy. Il n'invente pas une technique musicale nouvelle. Il se sert du langage de tout le monde, de tous les musiciens de son temps, et notamment de Massenet et de Chabrier, – de Chabrier dont il admire et emprunte à l'occasion la langue colorée.

S'il innove, c'est dans le choix des sujets qu'il traite. Il est, avec Bruneau, le créateur de l'opéra en prose, de l'opéra en blouse. Même le « réalisme » de *Louise,* les ouvriers en costume de travail, les silhouettes de chiffonniers, de sergents de ville, les mots d'argot, les expressions triviales, scandalisèrent, à l'origine, bien des spectateurs. On est vite revenu de ce sot préjugé. Et nous devons à Gustave Charpentier, en même temps qu'à Bruneau, cet élargissement du domaine étroit réservé jusqu'alors à nos opéras et à nos opéras-comiques.

Seulement il y a cette différence, entre Bruneau et Charpentier, que le premier emploie son réalisme à développer une conception généreuse et hautement morale de la vie humaine, tandis que Charpentier s'enferme dans une vision de la vie de l'artiste singulièrement rapetissée, strictement ramenée aux plus vulgaires jouissances de la volupté des sens. Son Paris, le Paris qu'il chante avec un tel enthousiasme, ce n'est pas le Paris que nous admirons et que nous aimons tous, avec ses grandeurs, ses harmonies, ses incomparables beautés, ce n'est qu'un coin de ce Paris et le moins estimable, c'est Montmartre, – Montmartre considéré comme le centre universel d'une fête éperdue. Voilà justement ce qui séduisit en 1900 les étrangers venus des quatre bouts de l'univers pour « s'amuser » à Paris. Il y a un autre Paris, d'un autre style, autrement divers aussi et autrement profond, de l'existence duquel notre auteur ne semble pas se douter. Son « Poète » a pourtant des prétentions à la philosophie. Il philosophe sur le droit au bonheur, mais d'une philosophie bien courte, et il le réduit en somme au droit de « faire la noce » en piétinant sans scrupule tous les devoirs que la famille et la société imposent à l'individu. Car il faut bien en-

tendre la pensée de Gustave Charpentier. Toute sa sympathie va à son héros et à son héroïne, – à Louise, et non pas aux si respectables revendications de ses parents. Voilà ce que je n'aime pas dans une œuvre, très mélangée, et par ailleurs si remarquable. Je n'aime pas cette fille sans cœur et sans cervelle qui nous présente les appels exigeants de son sexe pour la loi suprême et qui, là-dessus, sentimentalise à faux. Sa liberté, ce n'est que son plaisir. « S'amuser toute une vie », comme Manon, voilà ce qu'elle réclame, voilà toute sa morale. Décrire la vie frivole comme Massenet l'a fait n'est rien, mais la proclamer la règle du bien vivre, en faire une sorte d'évangile, voilà qui sonne petit et faux.

Ce que j'aime dans Gustave Charpentier, c'est le musicien, – musicien extraordinairement doué, d'une invention si facile, si abondante, si personnelle. Relisez dans *Louise* ces pages uniques que sont la scène des ouvrières à l'atelier, l'air de Louise, la berceuse du père. Personne n'a écrit de musique ni plus colorée, ni plus émue. Suivez surtout avec attention la ligne mélodique et les dessous harmoniques des dernières mesures de l'air de Louise : vous y découvrirez le mystère d'une sensibilité en même temps que d'une grâce incomparables.

PIERRE DE BRÉVILLE.

Un des plus remarquables représentants de l'école franckiste.

Pierre Onfroy de Bréville est né à Bar-le-Duc le 21 février 1861. Ses parents n'étaient nullement musiciens. Mais son frère fit preuve, comme lui-même, de brillantes dispositions artistiques : ce frère devint le célèbre caricaturiste Job (pseudonyme formé de trois initiales). Le petit Pierre adorait la musique. Mais ses parents ne voulaient pas qu'il en fît sa carrière. Cependant, au collège Stanislas, où il était entré comme interne, il prenait des leçons de piano. En classe, au lieu d'écouter le professeur, il lisait des partitions que lui apportait du dehors son camarade le comte de Courville, qui était externe. Déjà il se déclarait wagnérien. C'était le futur général de Lallemand qui l'avait initié, à la nouvelle religion musicale en lui prêtant une partition de *Lohengrin*, d'où il passait bientôt à *Tristan*. D'ailleurs il lisait tout, – tout ce qui lui tombait sous la main. Et en même temps, il écrivait, sans savoir un mot de sa « grammaire », il écrivait de la musique à perte de vue, notamment un certain *Diable à l'École* sur un livret de Scribe, dont il utilisa plus tard quelques thèmes. Pour plaire à ses parents il pensa un moment préparer l'examen de Saint-Cyr. Puis il songea à entrer dans la diplomatie. À cette fin, il passa sa licence en droit et fut sur le point de se présenter au concours des Affaires étrangères. Mais ses parents consentirent alors à lui laisser suivre décidément son goût pour la musique, et il entra au Conservatoire dans la classe d'harmonie de Th. Dubois, où il eut pour camarades Paul Dukas, Xavier Leroux, Lafleurance, à l'heure actuelle encore première flûte à l'Opéra, et quelques autres aujourd'hui disparus. À 21 ans, attiré par l'enseignement de César Franck, il quitte le Conservatoire, et pendant deux ans avec ce nouveau maître, il travaille le contrepoint et la fugue.

Pierre de Bréville me conte de quelle modestie, de quelle discrétion, de quelle générosité se montrait en toute occasion le brave père Franck. Il donnait volontiers gratuitement ses admirables leçons de composition : il suffisait qu'il apprît qu'un jeune musicien était sans fortune pour lui apporter bénévolement dans son travail son aide magistrale. Mais quand il faisait payer ses leçons, c'était d'un prix dérisoire : vingt francs « à domicile », et dix francs quand on venait chez lui. Quand Pierre de Bréville eut passé deux années auprès de lui, « maintenant, lui dit-il, je continuerai de vous suivre, mais *ce ne seront plus des leçons* ». Ce qui voulait dire que ses conseils seraient désormais gratuits. Et il faut savoir que ce pauvre Franck « mourait de faim » ou à peu près. « Il gagnait pourtant à peu près sa vie. Mais il avait un frère et des neveux qui dilapidaient ses revenus. »

C'est à la *Société nationale* que Pierre de Bréville fit la connaissance de Vincent d'Indy. Il se lia davantage avec lui au cours d'un voyage à Munich, où ils se rendaient tous deux, accompagnés de Bonnières, pour suivre un cycle Wagner. En 1882, ils assistèrent ensemble à la première de *Parsifal* à Bayreuth. Cette amitié du grand musicien, si ferme déjà dans ses vues malgré son jeune âge, lui fut précieuse, et il eut bien souvent l'occasion de demander conseil à son aîné.

Le premier ouvrage de Pierre de Bréville, qu'il ne renie point, est un poème pour chœur, solo et orchestre, *Sainte Rose de Lima,* qui fut exécuté le 14 mai 1887 à la *Société nationale,* et que la maison Hamelle édita.

Puis vient, en 1891, *la Tête de Kenvarch*, de Leconte de Lisle pour baryton, chœur et orchestre ; en 1892, l'*Ouverture pour la Princesse Maleine* de Maeterlinck, qui fut jouée chez Chevillard sous le titre moins précis d'*Ouverture pour un drame ;* en 1897, *Stamboul*, pour orchestre ; un peu plus tard, un poème symphonique intitulé *Sans pardon*.

Comme musique de scène, Pierre de Bréville avait écrit en 1895 un accompagnement orchestral aux *Sept princesses* de Maeterlinck.

Nous arrivons à son ouvrage capital, *Éros vainqueur*. Ce drame lyrique a toute une histoire, une longue histoire. Voici : un soir, Pierre de Bréville rencontre le poète Jean Lorrain dans un salon. Ils se mettent à causer. Jean Lorrain lui témoigne une vive sympathie, et, au lendemain de cette conversation, il lui fait parvenir le poème d'un opéra à mettre en musique. Mais ce poème ne plaît nullement à Pierre de Bréville, qui ne se sent pas en goût d'écrire une grande machine à la Meyerbeer. Il refuse, et donne ses raisons. Bientôt après, Jean Lorrain lui adresse le scénario d'une autre œuvre lyrique, qui cette fois séduit notre musicien. « Venez me voir, lui écrit Jean Lorrain. Vous trouverez chez moi Carré. » Le directeur de l'Opéra-Comique se montre très aimable : « Vincent d'Indy m'a parlé de vous. Je suis tout disposé à monter un ouvrage de votre composition. » Carré se hâte d'ailleurs d'ajouter : « Ce n'est pas une commande. » Malgré cette restriction prudente, Pierre de Bréville se retire ravi, se croyant sûr de son fait. Il se met au travail. Il obtient assez facilement de Lorrain les deux premiers actes. Impossible d'avoir le troisième. Impossible d'obtenir qu'il continue son travail. Cela ne l'amusait plus. Cet esprit fantasque au possible s'était complètement dépris d'un sujet qui l'avait d'abord enthousiasmé. Il fallut employer les grands moyens, aller le relancer dans le Midi où il séjournait, le tarabuster... Enfin le troisième acte prit corps tout d'un coup, presque improvisé. En 1909, la musique était terminée.

Bréville se précipite chez Carré pour la lui faire entendre. Carré écoute et... ne comprend rien. « C'est de la grande musique, dit-il. Allez à l'Opéra. » Bréville se retire tout déconfit et raconte à ses amis ce qui s'était passé. Aussitôt Fauré, Dukas, Lalo font une démarche auprès de Carré. D'Indy se serait joint certainement à eux ; mais il venait de se brouiller avec Carré à propos d'un article un peu dur qu'il avait écrit sur une représen-

tation d'*Iphigénie en Aulide* à l'Opéra-Comique. Carré consent à entendre une deuxième fois l'œuvre de Bréville. Notons, en passant, que l'ouvrage était admirablement présenté par Selva au piano, Bathori et Bagès pour le chant. L'impression de Carré reste la même : « Je ne peux pas me décider », déclare-t-il. Et il ajoute : « Je vous ai donné des princesses couronnées de roses, et vous les avez affublées de casques de Walkyries ! » Et il répète ensuite à qui voulait l'entendre : « L'*Éros vainqueur* de Pierre de Bréville est une œuvre lourdement prétentieuse et grossièrement wagnérienne. » Bréville s'incline et attend.

Quelque temps après, Kufferath et Guidé, les directeurs de la Monnaie de Bruxelles, consentaient à accorder à Bréville chez Heugel *une heure* au milieu d'autres auditions, pour écouter quelques fragments d'*Éros*. Mais une fois l'heure passée, ils se montrèrent tellement séduits qu'ils voulurent entendre le reste de la partition, et le lendemain, ils faisaient savoir à Pierre de Bréville qu'« ils le joueraient ».

En 1910, en effet, *Éros vainqueur* fut représenté à la Monnaie, avec Claire Croiza dans le rôle principal. On en donna de suite et avec grand succès huit représentations, et la critique se montrait des plus favorables.

Il s'agissait maintenant de prendre le chemin de Paris. Or, Messager aimait beaucoup *Éros*. Il s'employa avec beaucoup de dévouement à le faire accepter à l'Opéra-Comique. Il écrivit inutilement à Carré. Pierre de Bréville s'adressa plus tard aux nouveaux directeurs, Messager et Ricou. Il eut enfin gain de cause, mais en 1932 seulement, au moment de la débâcle de l'Opéra-Comique. *Éros vainqueur* fut monté avec des décors de fortune. Fourestier était au pupitre et conduisait l'œuvre excellemment. Mmes Soyer, Malnory, Agnus, Cernay, Guyla formaient une distribution de tout premier ordre.

On comprend qu'ayant rencontré de telles difficultés dans sa première tentative pour se faire jouer au théâtre, Pierre de Bréville ait pour jamais renoncé à la renouveler.

Il consacre d'ailleurs une grande partie de son temps à la musique de chambre. Il ne l'avait abordée qu'après bien des hésitations. Il n'osait pas.

En 1918, il écrit sa 1re *Sonate* piano et violon, qu'interprètent pour la première fois en 1920 Selva et Enesco. En 1928, paraît la 2e *Sonate* piano et violon, dédiée à Victor et Jules Gentil. En 1931, c'est la *Sonate* de violoncelle, écrite à l'intention de Gérard Hekking et de Gentil.

N'oublions pas la belle *Sonate* de piano, dédiée à Tatiana de Sanzevitch, ni la charmante *Sonatine* de hautbois (1925) et la *Sonatine* pour flûte, ni l'amusante suite de piano intitulée *Portraits de Maîtres* (1890), dans laquelle Bréville s'essayait à des *À la manière de...* Fauré, d'Indy, Chausson et Franck. Pour Franck, il avait vu en rêve le compositeur, et cette vision lui avait inspiré immédiatement et toujours en rêve un thème qu'il n'eut qu'à noter une fois éveillé[33].

Nous ne trouvons pas dans le catalogue des ouvrages de Pierre de Bréville un seul *quatuor à cordes.* Il n'avait pas « l'audace », nous dit-il, de se mesurer avec les difficultés d'une telle forme de composition. Inclinons-nous avec respect, mais aussi avec regret, devant une telle modestie.

Par contre, Bréville a écrit une centaine de mélodies, qui ont beaucoup fait pour sa réputation.

Pierre de Bréville fut, après Gabriel Pierné, président de la *Société nationale.* En 1939, il donna sa démission, jugeant que la Société était sortie de son rôle en devenant une banale société de concerts.

---

[33] Les différents « portraits » sont reliés entre eux par le rappel du « Tarnhelm » de la *Tétralogie.*

Il fut, sur la demande de d'Indy, professeur de contrepoint à la *Schola Cantorum,* et, sur celle de Fauré, professeur de la classe d'ensemble au Conservatoire. Là il eut pour élèves Calvet, Perlmutter, Tatiana de Sanzevitch, etc. Mais il cessa de professer au bout de deux ou trois ans.

Dès la première heure, Pierre de Bréville, quoique franckiste, se déclara grand admirateur de Claude Debussy. Il se lia avec l'auteur de *Pelléas* à Bayreuth et le fit entrer à la *Société nationale,* où l'on joua ses œuvres en première audition, notamment le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*

Un jour, dans sa jeunesse, Bréville réunit chez lui, rue de Grenelle, Ysaye, d'Indy et Debussy pour écouter le troisième acte de *Fervaal* et les premières scènes de *Pelléas,* qui venaient d'être terminées.

Voilà des faits qui ne s'accordent pas bien avec l'idée qu'on s'est souvent faite d'absurdes hostilités entre les grands maîtres d'écoles rivales.

Artiste noble et fier, enfermé étroitement dans une conception de son art qu'il tient de César Franck et de Vincent d'Indy et aussi de son caractère hautement idéaliste, Pierre de Bréville a composé des œuvres d'un style toujours très châtié, d'une inspiration fine et délicate, parfois fort émouvante. Il donne un bel exemple de fidélité à ses maîtres et à ses idées, de conscience artistique, de foi dans le labeur opiniâtre du bon ouvrier, et il laisse derrière lui une œuvre qui ne cessera de compter parmi les belles productions de l'école française.

MAURICE EMMANUEL.

Une injustice à réparer.

Il s'agit de Maurice Emmanuel, musicographe et compositeur éminent. Un maître, dans tous les sens du mot. Un maître écrivain et un maître penseur, un maître critique et un maître érudit, qui distribuait autour de lui l'enseignement le plus fécond, – et aussi un « créateur » qui laisse des œuvres remarquables, – mais on ne s'en aperçut pas de son vivant.

Des dons qui s'allient rarement : une intelligence lumineuse, un esprit d'analyse prodigieux, une extraordinaire puissance de réflexion qui dissocie les éléments de la réalité ou des créations de l'art, et en même temps ce mystérieux fonds de sensibilité et cet esprit de synthèse qui produisent les chefs-d'œuvre.

*

Il était né à Bar-sur-Aube le 2 mai 1862. Il tenait de son grand-père le goût de l'archéologie. Mais, dans sa famille, personne n'était musicien. En 1867, ses parents vinrent s'installer à Beaune, qui devint sa patrie d'adoption. Son grand-père, professeur au collège, le prépare au baccalauréat ès lettres et au baccalauréat ès sciences. Et cependant, il venait lentement à la musique en écoutant les chansons des vignerons, en chantant lui-même dans la maîtrise du collège, en tenant à l'occasion l'orgue du chœur et en recevant les leçons de piano d'un professeur italien qu'enthousiasmaient les aptitudes exceptionnelles de son élève. Un jour que le jeune Maurice s'était distingué par une exécution plus brillante encore que de coutume, son professeur, ravi, lui fit cadeau d'une canne qui avait appartenu au célèbre Padre Martini, le maître de Mozart et dont le jeune Mozart lui-même s'était amusé.

La vocation se précisait. Maurice Emmanuel voulait se consacrer à la musique. La famille, un peu inquiète, demandait conseil à un châtelain des environs, le marquis d'Ivry, lui-même compositeur, auteur d'un opéra, *les Amants de Vérone*, représenté en 1864. Le marquis fit passer une sorte de petit examen au jeune musicien et eut bien vite fait de découvrir en lui une rare nature d'artiste. Voici Maurice Emmanuel qui part pour Paris. Il entre au Conservatoire, où il devient l'élève de Théodore Dubois, Léo Delibes, Guiraud et Bourgault-Ducoudray.

Ici se place un événement singulièrement important dans la vie de Maurice Emmanuel, à la fois pour ce qu'il révèle de ses tendances d'esprit et de son caractère, et par les conséquences qu'il eut dans le développement ultérieur de sa carrière. Mais laissons-le raconter le fait et l'expliquer lui-même :

« La cause de ma brouille avec Delibes, – Delibes, dont je fus l'élève pendant quatre années et à qui, malgré sa dureté pour moi, j'étais profondément attaché, – est assez singulière pour que, tout en m'en excusant, je la relate ici[34]... Les chansons des vendanges, en Bourgogne, m'avaient en effet enseigné que les aèdes populaires parlent une langue musicale plus riche que celle des professionnels. Émerveillé, j'avais entendu et transcrit leurs trois modes majeurs, leurs trois modes mineurs, tous rejetés par les musiciens de métier à partir du XVIIe siècle, hormis un seul, le *majeur moderne*, devenu un tyran absolu. J'avais eu la naïveté d'avouer à Delibes mon enthousiasme, de lui exposer un plan d'études que je m'étais fabriqué et qui consistait à remonter à travers l'art liturgique du moyen âge jusqu'à la musique antique (Gevaert venait de la rendre actuelle), de façon à trouver dans ces musiques successives, non épuisées, *de nouveaux moyens d'expression*. Cette phrase malheureuse avait eu

---

[34] Avant-propos d'une étude sur *Pelléas et Mélisande* (Paul Mellottée, éditeur).

le don d'irriter mon maître. Mais son mécontentement s'exaspéra lorsque j'eus l'audace de lui soumettre, en classe, au lieu d'une cantate réglementaire, une sonate pour piano et violoncelle et un quatuor où les modes populaires étaient employés. Mon obstination à trouver belles ces vieilles gammes et à les croire utilisables dans l'art moderne polyphone me valut, de la part du musicien charmant mais fermé à toute tentative extra-classique, une sévérité qui se traduisit dans des notes d'examen et par *le refus formel de me présenter au concours de Rome.* De là, l'hospitalité que m'offrit la bonté de Guiraud et la nécessité de cacher à mon premier maître le secours tout paternel que je trouvai près du second. »

Maurice Emmanuel fut, on le comprend, quelque peu découragé par l'exclusive prononcée contre lui par son maître Delibes. (Que fût-il advenu d'Emmanuel « prix de Rome ») ? Nous le voyons alors, non pas abandonnant la musique, – il en était incapable, – mais se tourner momentanément vers les lettres, l'histoire et la critique. Il prend sa licence à la Sorbonne, et il écrit ses thèses de doctorat sur *l'Orchestique grecque* et *l'Éducation du danseur grec* (1895), qu'il avait illustrées lui-même de ses dessins. Il se lie avec ses maîtres, Louis Havet, Gaston Paris, Maxime Collignon. Le recteur de l'Université de Paris, Louis Liard, l'envoie en mission en Allemagne et en Autriche. Il en rapporte de précieuses études sur *la Musique dans les Universités allemandes* (Revue de Paris, 1898) et sur *les Conservatoires de musique en Allemagne et en Autriche (Ibid*., 1900).

Cependant, ses thèses avaient fait sensation. En 1898, il est nommé titulaire d'une chaire d'histoire de la musique au Collège de France. Le voilà, semble-t-il, consacré historien. Que deviendra le compositeur ?... Mais les choses ne vont pas tout droit. L'intervention d'un puissant personnage dans les affaires du Collège de France aboutit à la suppression des appointements attachés à la chaire d'histoire de la musique en faveur d'une nouvelle chaire scientifique. Voilà Maurice Emmanuel

sans situation : il ne peut se payer le luxe d'enseigner sans traitement.

Il revient à la musique. En 1905, il succède à Samuel Rousseau comme maître de chapelle à Sainte-Clotilde. Il veut, dans ces nouvelles fonctions, imposer ses idées, ne faire exécuter que le chant grégorien sans accompagnement ou bien des motets polyphoniques de la Renaissance. Il se heurte à l'incompréhension du curé, des vicaires et des paroissiens. Le premier vicaire, le chanoine Mugnier, seul ose l'encourager. Camille Bellaigne obtient en sa faveur l'approbation du pape. Néanmoins, fatigué de lutter, Maurice Emmanuel quitte Sainte-Clotilde en 1907.

À point nommé, Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, lui laisse sa succession (1907). Le voici de nouveau historien, et, il faut bien le dire, dans des conditions à tous points de vue infiniment moins brillantes que celles qui lui étaient faites au Collège de France. Il ne quitta ses élèves du Conservatoire que pour prendre sa retraite en 1936.

Cependant, il publiait des travaux de la plus haute valeur : la monumentale *Histoire de la Langue musicale* (1911), l'étude sur l'art gréco-romain dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, le recueil de *XX Chansons bourguignonnes, le Chant à l'École, le Traité de l'accompagnement modal des Psaumes* (1912), et puis ce petit ouvrage d'un intérêt capital, tant par les renseignements historiques inédits qu'il nous apportait que par le mérite exceptionnel d'une analyse infiniment pénétrante : « *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. » Il publiait, en outre, de nombreux articles de revues : *le Rythme d'Euripide à Debussy*, *César Franck, Anton Reicha*, etc.

La valeur précieuse de cette abondante littérature musicographique faisait oublier le compositeur, ou même l'empêchait de se faire connaître comme tel. L'homme de deux métiers n'est guère admis par le public. Pourtant Maurice Emmanuel avait

composé deux quatuors, plusieurs sonates, un trio, deux symphonies et ces magnifiques ouvrages qui s'intitulent *Prométhée enchaîné* et *Salamine.* Il attend jusqu'en 1919 l'exécution du premier acte de *Prométhée* aux Concerts Lamoureux, et jusqu'en juin 1929 la représentation de *Salamine* à l'Opéra. Ce fut une révélation et l'on commença de s'apercevoir, – tout au moins dans le milieu des esprits attentifs, – que Maurice Emmanuel n'était pas seulement un excellent musicologue, mais qu'il était aussi un grand musicien. On s'étonna d'un homme, qui, à ce point, ne suivait pas la mode, se moquait de tous les snobismes, ne redoutait nullement d'être prodigieusement inactuel et arrivait à retrouver le secret d'une beauté antique : on l'admira. Mais le plus modeste des artistes ne sut pas profiter de son succès, et si, de plus en plus, les connaisseurs se sont rapprochés de lui, si ses amis ont tout fait pour répandre la connaissance et le goût de ses œuvres, il reste beaucoup à entreprendre pour qu'elles atteignent le grand public.

Elles ont cependant de quoi lui plaire. Parti de la chanson populaire, l'art d'Emmanuel parle un langage que le peuple doit comprendre.

*

Je revois Emmanuel. Je revois l'homme simple, droit, loyal, sincère. Je le revois, grand et mince, et, malgré les maux dont il a souffert, solide, robuste, énergique, et, quand il le fallait, – quand il fallait souffrir, – d'un courage surhumain. J'entends sa voix claire, nette, son langage précis, sans fausse minutie, et qui devenait éloquent à l'occasion, par la force même de sa précision, – à la Descartes. Je retrouve son regard affectueux et je sens encore le chaud contact de son amitié.

GABRIEL PIERNÉ.

L'un des artistes les plus agissants dans le mouvement musical français contemporain, à la fois comme compositeur et comme chef d'orchestre.

Il était né le 16 août 1863, à Metz. Sa mère était professeur de piano au Conservatoire de cette ville, et son père professeur de chant. Sa mère, une méridionale, très vive et assez autoritaire. Le père, un homme doux et d'une grande bonté, qui ne demandait qu'une chose : le calme, la paix. La mère avait mis de bonne heure son petit Gabriel au piano et voulait en faire un excellent musicien. Pierné a souvent dit qu'il lui devait tout. Le petit, très vif lui aussi, très agité, un peu paresseux. Cela l'ennuyait de travailler le piano pendant des heures. Il cherchait tous les prétextes pour échapper à la contrainte maternelle. C'est ainsi qu'il demandait parfois à sa mère de faire sortir de sa cage un oiseau qu'elle élevait. La petite bête se posait alors sur le doigt de Mme Pierné, mais n'y restait point, parce que Gabriel lui soufflait dans les yeux ; l'oiseau s'effrayait, s'envolait dans la chambre et il fallait courir après. On mettait une demi-heure à le rattraper. Autant de gagné sur le temps de l'étude. Mais non ! Car la mère ajoutait, en compensation, une demi-heure au temps de travail accoutumé.

Lors de la guerre de 1870, la famille quitta Metz et s'installa à Paris ; Gabriel Pierné avait 7 ans. Il entra au Conservatoire, où il eut bien vite fait d'emporter tous les prix, celui de piano en 1879, celui d'harmonie en 1880, celui de fugue et contrepoint en 1881, celui d'orgue en 1882, en même temps que le prix de Rome. L'orgue, il l'avait étudié avec César Franck, qui le faisait venir chez lui à 7 heures du matin pour des leçons supplémentaires. Quand il avait composé une œuvre nouvelle, Franck aimait la lui faire déchiffrer, sachant d'avance comme le

jeune Gabriel allait s'en tirer habilement. Or un jour, Franck avait achevé un ballet. Alors il dit à Gabriel : « Mon petit, tu vas te mettre au piano et jouer mon ballet. Mme Franck et moi, nous le danserons. »

Et ils firent comme ils avaient dit. On voit la scène.

À la mort de son maître, Gabriel Pierné lui succéda comme organiste de l'église Sainte-Clotilde, poste qu'il occupa jusqu'en 1898.

Mais nous anticipons. Voici Pierné muni de son prix de Rome. Il avait déjà composé. Dès l'âge de 12 ans, l'année de sa première communion, il avait écrit une *Sérénade*, bientôt éditée par Leduc, qui eut vite fait le tour de France, et même le tour du monde, et rendit le nom de Pierné populaire.

Le voici parti pour Rome avec son ami Marty. Il arrive là-bas et paraît si jeune qu'on le surnomme « le gosse » et qu'on lui demande : « Où est donc ta nourrice ? » – « Les trois plus belles années de ma vie », déclarait-il plus tard. À la fin de son séjour dans la Ville Éternelle, il voyage un peu. Avec Marty, il va rendre visite à Liszt. Il le trouve assis sur une chaise, vêtu d'une grande robe à mille boutons, entouré d'élèves qui lui mettaient une violette dans chaque boutonnière. Opération interminable qui occupe toute l'entrevue. Et c'est tout. Liszt congédie ses visiteurs avec un sourire et en ajoutant : « Vous voyez. C'est ainsi que se passent mes leçons. »

Pierné revient à Paris, où ses parents dirigent un cours de musique, rue Saint-André-des-Arts d'abord, plus tard, rue Christine. Il y devient lui-même professeur. Il y a comme élève la toute charmante jeune fille qui allait devenir la compagne aimante et aimée de toute sa vie, d'une vie exceptionnellement heureuse.

Par son mariage, il entre en relations avec la famille Merson. Le peintre Luc-Olivier Merson exerce désormais sur Pierné

une grande influence. Pierné avait de bonne heure interrompu ses études autres que musicales. La musique lui prenait tout son temps. Le peintre Luc-Olivier Merson le dirige dans ses lectures, l'aide à compléter son éducation littéraire, à choisir les sujets de ses oratorios et de ses opéras.

« L'été, me dit Mme Pierné, nous vivions ensemble en Bretagne, près de Carantec, dans le domaine du Francik, que nous louions à frais communs. Les deux familles y trouvaient place. Il y avait le côté Merson et le côté Pierné. C'est là seulement que mon mari trouvait le temps de composer. Et puis il y avait le bateau. Tous les ans on louait un bateau de pêcheur avec ses hommes ; et plusieurs fois par semaine on partait en promenade ou à la pêche pour des journées entières. On péchait parfois de magnifiques bars. On péchait aussi des crevettes, qu'on faisait cuire en plein air dans les îles pour le déjeuner. Mon mari adorait cette vie-là. »

Il fallait bien revenir à Paris, laisser là l'existence rude et simple de la mer et de la campagne. C'était dur de reprendre le collier. Mais il y avait une compensation : Pierné s'occupait de faire jouer les œuvres nouvellement composées, et c'était une joie pour lui de les écouter à l'orchestre. Il trouva d'autant plus facilement l'occasion de les faire exécuter qu'il devint en 1903 chef adjoint de l'orchestre Colonne, et premier chef après la mort de Colonne en 1910. Mais il n'abusa jamais de la facilité qu'il avait d'inscrire son nom aux programmes de ses concerts.

C'était un remarquable chef d'orchestre. Notamment, il conduisait comme personne les œuvres de Claude Debussy. Jamais *Nuages* et *Fêtes* ne seront interprétées avec des nuances aussi subtiles et un art si sensible de les amener. Je me rappelle avoir assisté à une des premières répétitions des *Nocturnes*, avec Claude Debussy, dans la salle vide, donnant ses indications. Je me souviens qu'il voulait une petite pause, quelques secondes de silence entre la première et la deuxième partie des *Fêtes ;* puis l'accompagnement du motif des trompettes débu-

tait dans un mouvement très légèrement ralenti, et l'on ne revenait que peu à peu au *tempo* initial après que l'effet de lointain était passé. Mais la fin de *Nuages,* quelle merveille de mystérieux enveloppement ! Je ne l'ai jamais entendue à ce point réussie.

Comme compositeur, Gabriel Pierné se montra d'une rare fécondité, d'une aisance, d'une clarté, d'un naturel, en même temps que d'une virtuosité d'écriture tout à fait exceptionnels. C'était un esprit délicat, un homme de goût, un cœur sensible, qui s'exprima dans ses œuvres de la façon la plus vive et la plus pénétrante.

Nous n'énumérerons pas toutes les pièces pour piano ou pour chant qu'il a publiées. Rappelons au moins ses principaux ouvrages de musique de chambre : une *Sonate* piano et violon (1900), un *Quintette* avec piano (1918), un *Trio* avec piano (1921), une *Sonate* piano et violoncelle, une *Sonata da Camera* pour flûte, violoncelle et piano, des *Variations libres et Finale* pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe.

Pour l'orchestre, on connaît son *Divertissement sur un thème pastoral* (1931), d'une facture si curieuse et si élégante.

Ses poèmes symphoniques forment l'une des parties les plus significatives de son œuvre ; c'est d'abord : *l'An mil* (1897), et *la Croisade des Enfants* (1902) d'après le poème de Marcel Schwob, qui a été exécutée, non seulement en France, mais en Amérique, en Australie, en Hollande, en Russie et jusqu'en Afrique du Sud ; en Allemagne, elle a donné lieu à plus de deux cents auditions. Ajoutons : *les Enfants à Bethléem*, mystère en deux parties de Gabriel Nigond (1907), *Saint François d'Assise*, oratorio en deux parties sur un texte de Gabriel Nigond, *les Paysages franciscains*, en trois parties (1920).

Parmi les ballets, nombreux, il faut tirer hors de pair : *Cydalise et le Chèvrepied* (1914), un chef-d'œuvre, les *Impressions de Music-hall* (1927), *Images* (1935), *Giration* (1933).

Parmi de nombreuses musiques de scène qui accompagnaient *la Princesse lointaine* (1895), *la Samaritaine* (1897), etc., etc., il faut mettre au premier plan celle qui fut composée pour *le Ramuntcho* de Pierre Loti.

Dans le domaine de la musique dramatique, Gabriel Pierné a surtout eu du bonheur quand il écrivit *On ne badine pas avec l'amour,* comédie lyrique en trois actes (Opéra-Comique, 1910) ; *Sophie Arnould,* un acte particulièrement délicieux (Opéra-Comique, 1927), *Fragonard,* trois actes (Porte-Saint-Martin, 1935).

Depuis 1924, Gabriel Pierné fut membre de l'Institut. Ce titre hautement honorifique ne changea rien à son humeur. Il n'y gagna point de gravité académique. Il resta l'esprit vif, léger, souriant, un peu gamin, qu'il fut toujours. Je me rappelle les longues heures, trop longues à la vérité et bien fatigantes, passées auprès de lui à la Commission d'examen pour le certificat d'aptitude à l'enseignement de la musique dans les écoles normales. Ces heures, il savait les rendre courtes par les saillies d'une verve jamais en défaut dont il nous réveillait sans cesse sur les chemins de l'ennui et même du sommeil.

Esprit curieux toujours en mouvement et qui défiait la fatigue. Le samedi était pour Pierné une journée particulièrement lourde. Le matin, répétition d'orchestre. La répétition finissait à midi. Il fallait aller déjeuner, mais d'abord faire toilette complète.

À 3 heures, séance de l'Institut. À 5 heures, concert du Châtelet. Alors Pierné rentrait chez lui et, l'air très las, avouait : « Je suis bien fatigué. J'en ai assez. » Puis tout d'un coup reprenant son entrain : « Si nous allions au Cirque ! » Il adorait le cirque, et ce spectacle facile le reposait. Il partait alors en auto, sa fille Annette au volant, et, chemin faisant, il avait l'œil à tout ce qui se passait dans la rue, remarquant une femme qui faisait de singulières mines en hésitant à traverser un ruisseau un peu large,

un homme qui avait mis son chapeau de travers. Et il avait un mot drôle dans chaque cas.

Les « blagues » des artistes l'amusaient beaucoup. Un matin, le ténor Melchior répétait chez Pierné le chant de la forge de *Siegfried*. Jean Doyen était au piano. Dans ce temps-là, les vedettes du chant ne se contentaient pas d'un bref contact avec l'orchestre. On répétait d'abord au piano. On travaillait. Mme Melchior était là aussi, derrière son mari, assise dans un fauteuil, près du feu. À un certain moment, Pierné se retourne, et il voit Mme Melchior qui avait saisi au coin de la cheminée le soufflet et soufflait à tour de bras dans le dos de son mari, pour mieux faire flamber la forge sans doute !

En voyage, je veux dire durant ses tournées artistiques, Pierné voulait tout voir des villes où il passait. Un jour, il se trouvait à Amsterdam, venu pour conduire je ne sais quel concert. Ravel l'accompagnait. De bonne heure le matin, il cogne à la porte de son ami, qu'il trouve tranquillement assis dans un fauteuil, en robe de chambre. « Eh bien, Ravel, vous ne venez pas vous promener un peu, voir tout ce qu'il y a à voir dans cette admirable ville ? – Non, répond Ravel, je reste dans ma chambre. » Il y resta toute la journée à choisir une cravate, un mouchoir, à rêver... Et pendant ce temps, Pierné trottait à travers rues, canaux, musées.

Il adorait les enfants, et il savait les amuser, leur parler, obtenir d'eux tout ce qu'il voulait. Il conduisait merveilleusement les chœurs d'enfants, ce qui n'est pas une petite affaire : tenir leur attention éveillée est toute une histoire. Il avait la manière. Et il a écrit pour eux, par exemple dans sa *Croisade des Enfants*, des pages de tout premier ordre.

Le recteur de l'Université de Paris l'avait chargé d'une mission dont il s'acquitta avec un soin, un zèle et un succès extraordinaires : faire chanter les enfants des écoles de la ville de Paris. Tout ce qui concernait cette sorte d'enseignement si nécessaire l'intéressait au plus haut point.

Jusqu'à ses derniers moments (1937), il composa. Et voici la liste de ses œuvres posthumes : *Six pièces pour piano* (1935), *Gulliver au pays de Lilliput* (1935), *Voyage au pays du Tendre* (1935) pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe, *Introduction et variations* sur une ronde populaire pour quatuor de saxophones (1936), *Trois pièces en trio* pour violon, alto et violoncelle, dédiées au trio Pasquier (1936).

Un de nos plus jolis musiciens, capable à l'occasion de grandeur, incomparable dans la légèreté et dans la tendresse, d'un art exquis de pureté, de limpidité.

ALFRED BACHELET.

Un des meilleurs musiciens de sa génération.

Il naquit à Paris, le 26 février 1864.

Son grand-père, parti comme soldat à l'âge de 16 ans, avait fait toutes les guerres du premier Empire et avait terminé ses jours comme archiviste militaire dans la citadelle de Saint-Jean-Pied-de-Port. C'est là qu'était né le père d'Alfred Bachelet.

Ce père était dessinateur, mais aussi poète et doué d'une belle voix de baryton. À l'entendre chanter les *lieder* de Schubert et de Schumann dans les *Échos d'Allemagne* alors fort répandus, se forma le goût du petit Alfred. Puis on mit sa main sur un piano de modèle réduit du facteur Bord, qui le ravissait par sa sonorité chantante. Bientôt autre ravissement : ses parents lui offrent pour ses étrennes *la Richesse du Pianiste*, plusieurs volumes magnifiquement reliés, lettres dorées sur un beau carton marron dans l'édition Lemoine des sonates de Mozart, Beethoven, etc. Le petit pianiste « pataugeait dans tout cela avec délices ». Il déchiffrait à perte de vue. Mais on avait du mal à le faire travailler « les mains séparées ». Il y arrive enfin et entre dans la classe de Decombes, au Conservatoire. Celui-ci, homme de goût, jugea tout de suite son élève : « Vous êtes doué, mon ami, mais vous ne ferez jamais un virtuose. » Le jeune Alfred fut bien admis en effet dans la classe supérieure, celle de Marmontel, mais il n'y attrapa jamais aucune récompense. C'est qu'il pensait à autre chose qu'au piano, à la musique, à la composition. Il entreprit ses études d'harmonie avec Savard, de composition avec Guiraud. Il rencontra là d'excellents compagnons : Paul Dukas, Gédalge, Debussy... « Je me souviens toujours, nous conte-t-il, d'un jeune Turc nommé Radeglia, qui

donnait de magnifiques espoirs, et que je n'ai jamais revu, dont rien n'a paru ! »

Cependant, depuis longtemps la vie était devenue très pénible pour la famille Bachelet. Le dessin ne rapportait plus guère. Le jeune Alfred, qui avait une jolie voix de soprano, dut de très bonne heure chanter comme choriste dans *les Amoureux de Catherine* et dans *Carmen* à l'Opéra-Comique, dans *le Prophète* à l'Opéra. Plus tard il donna des leçons de piano. À cette époque, pas de métro. Les courses étaient longues. Le jeune musicien se rendait à Saint-Mandé par un petit tramway à deux chevaux. L'aller, le retour, la durée de la leçon prenaient l'après-midi entière. Pendant le trajet, le gamin faisait son devoir de contrepoint. Le dimanche il allait au Bois de Boulogne avec Gédalge discuter musique, construire des doubles chœurs ou des fugues.

Gagner sa vie, apprendre son métier, toute l'existence était là.

Il y avait aussi quelques rares distractions. Un jour, le petit Alfred pouvait avoir dix ans, son père le conduisit au Cirque Médrano. Un chef d'orchestre, nommé Cholet ou Chollet, avait organisé là des concerts symphoniques. Le cirque était alors recouvert d'une immense toile. Il ne fut construit tel qu'il est maintenant que beaucoup plus tard. « Je fus, nous conte Alfred Bachelet, dans un ravissement, un étonnement extrêmes, *par toute cette agitation* et de ce que j'entendais. L'impression la plus exquise me fut donnée par du Mozart, je m'en souviens, et je crois que c'est ce jour-là qu'on siffla la marche du *Tannhäuser*. Mon père me mena plus tard aux Concerts Pasdeloup. Là il y eut des orages. On sifflait le prélude de *Lohengrin* et on bissait le prélude de *la Vierge* de Massenet. Alors Pasdeloup apostrophait les auditeurs : « À la fin du programme, je rejouerai le prélude de *Lohengrin*, s'écriait-il. Les siffleurs auront eu, j'espère, le bon goût de sortir. » Pasdeloup était un homme courageux, et il jouait tous les auteurs jeunes de ce temps-là. J'ai

entendu, dirigée par lui, la *Trilogie* de d'Indy (Wallenstein) dans sa première forme, qui était, je crois, une ouverture... »

Bref, Alfred Bachelet obtenait en 1890 le premier grand prix de Rome avec sa cantate *Cléopâtre.*

La découverte de Rome, de ses musées, de ses villas, de ses palais, fut prodigieusement captivante pour le jeune Parisien qui ne connaissait qu'un peu de Bretagne et moins encore de Normandie. Il ne pouvait se rassasier des spectacles nouveaux qui s'offraient à lui. Il partait en excursion à Palestrina, à Tivoli, à Florence, Sienne, Venise, Naples. Il vivait une existence de rêve... Il travaillait aussi...

Il fallut enfin rentrer à Paris et trouver une situation. Or voici que tout de suite, sans attente plus longue, Gailhard l'engage comme pianiste à telles fonctions multiples : 1° tenir l'harmonium dans la coulisse, 2° faire office de chef de chant, 3° tenir le piano aux répétitions de la danse, 4° éventuellement prendre la baguette au cas d'indisposition d'un chef. Le tout pour 150 francs par mois. C'était donné (le travail, bien entendu, non pas les 150 francs). Six mois après, prise de quelque scrupule, la direction Bertrand et Gailhard doublait ces appointements dérisoires.

Et voici une bonne aubaine : Lamoureux, très généreusement, monte le deuxième tableau d'un envoi de Rome d'Alfred Bachelet, *Fiona,* légende irlandaise de Léon Durocher, en trois actes, et il accorde douze répétitions pour les chœurs. Engel et Éléonore Blanc chantaient les *soli.* Bon accueil. Grand succès.

Puis c'est le tour d'Alfred Bachelet d'être joué à l'Opéra comme prix de Rome. Le cahier des charges lui accorde deux actes pour faire spectacle avec un ballet du répertoire. Audacieusement, Bachelet présente *Scemo,* opéra en trois actes et quatre tableaux... interminables. Messager, alors directeur, eut un haut-le-corps. « Si mon ouvrage, quand vous l'entendrez, ne vous plaît pas, répliqua Bachelet sans sourciller, vous supprime-

rez un acte, quitte à le donner plus tard. Si mon ouvrage vous plaît, vous le jouerez sans suppression. » Messager l'écouta un matin, et après le deuxième acte, il déclara : « Inutile d'aller plus loin. Je jouerai *Scemo* tout entier. » Et il tint à le conduire lui-même. Ce fut une révélation. La copieuse partition s'imposa au public des artistes par sa vigueur, son élan, son accent héroïque. Du jour au lendemain Alfred Bachelet passait de la complète obscurité à la grande réputation.

Après le succès de *Scemo*, Bréval proposait à Bachelet un livret en un acte dont elle désirait créer le principal rôle : *Quand la cloche sonnera*. Bachelet écrivit l'ouvrage, qui fut accepté à l'Opéra-Comique. Aux dernières répétitions, Bréval, se rendant compte qu'elle ne pouvait plus prendre en scène la figure d'une jeune fille, laissa le rôle à Balguerie. Elle le rendit très simplement, le visage baigné de larmes. Balguerie s'y montra admirable. *Quand la cloche sonnera* emporta un applaudissement encore plus universel que *Scemo*. Le grand public fut touché, en même temps que les dilettantes et les artistes. Bachelet y témoignait d'une force, d'une couleur, d'une variété, d'une puissance d'émotion vive et directe qui ne laissaient nul indifférent.

Quand la cloche sonnera avait mis en relations Bachelet avec Barrés et Franc-Nohain. Du *Jardin sur l'Oronte* de Barrés, Franc-Nohain tira un livret en quatre actes et trois tableaux que l'Opéra monta en 1932 et qu'il reprit en 1933. Partition précieuse finement ouvragée sur des modes orientaux, où l'ingéniosité, le charme, la tendresse ont leur place, mais où l'on regrette peut-être que le beau tempérament dramatique du compositeur n'ait pas pu trouver un suffisant emploi. Il reste assez de brillantes qualités au *Jardin sur l'Oronte* pour que nous n'ayons pas à regretter le temps que nous passâmes à l'écouter.

En 1919, Alfred Bachelet avait été nommé directeur du Conservatoire de Nancy. Depuis 1929, il appartient à l'Académie des Beaux-Arts.

Outre ses œuvres de théâtre, qui font le plus clair de sa renommée, Alfred Bachelet a écrit de nombreuses pièces d'orchestre. La plus considérable et la plus émouvante est cette *Sûryâ*, légende védique pour ténor solo, soli, chœur et orchestre sur le poème de Leconte de Lisle. *Sûryâ* a son histoire. Cette légende symphonique a son origine dans une large phrase musicale écrite par Bachelet en sa jeunesse, égarée dans une de nos grandes bibliothèques musicales, où elle fut indûment cataloguée sous le nom de Debussy, retrouvée, après coup, et remise au compositeur, que l'on conjura de compléter, de développer sa première inspiration, et qui en fit, avec une jeunesse renouvelée, le point de départ d'une abondante et magnifique page musicale, digne des plus grands maîtres, et qui, sous la haute direction de Charles Münch, enthousiasma son premier auditoire. Œuvre magistrale, une des plus belles qui aient paru en France depuis la guerre, pleine de substance, riche de couleur, profonde de sentiment.

GUY ROPARTZ.

J'étais alors, après deux années déjà d'exil en province, professeur de philosophie au lycée de Bar-le-Duc. J'étais sevré de musique. Je n'avais plus entendu un orchestre depuis mon départ de Paris. Or nous lisons, ma femme et moi, dans un journal, le programme d'un concert symphonique de Nancy où figurait en première place une cantate de Bach. Nous prenons le parti de faire le voyage pour aller l'écouter. J'écris à Ropartz, qui réunissait les fonctions de directeur du Conservatoire et de chef des concerts symphoniques et suscitait, dans la vieille cité nancéienne, qui s'était depuis longtemps endormie dans ses souvenirs, un renouveau musical vraiment incroyable. J'écris à Ropartz que je ne connaissais nullement, pour lui demander deux places au dernier étage de la salle Poirel. Il me les renvoie par retour du courrier. Nous voilà partis, dans la joie, dans l'exubérance d'un espoir qui ne devait pas être trompé. Dès les premières mesures de la cantate, nous fondons en larmes, rien que d'entendre le son de l'orchestre. Ô jeunesse ! Le concert ne fut qu'un long enchantement, et j'avais senti le contact vivant d'un très grand artiste.

D'abord un merveilleux chef, qui sentait profondément toutes les musiques et savait les mettre extraordinairement en valeur. Bien des fois par la suite je l'ai vu conduire. Mais je me rappelle surtout, outre cette première fois, un concert parisien au cours duquel il dirigea, avec Blanche Selva au piano (inoubliable association de deux interprétations de même style et de même rang), les *Variations symphoniques* de César Franck et la *Symphonie montagnarde* de Vincent d'Indy, avec quelle ampleur, quel sentiment pénétrant, quelle dévotion, on ne saurait le dire. Aucune hâte, aucune vaine précipitation, aucune recherche déformante du brillant. Rien de languissant non plus,

ni de traînant. La vérité, et l'émotion. Et une grandeur incomparable !

Mais Guy Ropartz n'est pas qu'un étonnant chef d'orchestre, c'est un compositeur qui compte parmi les premiers que nous ayons.

Ropartz (Joseph-Guy-Marie) est né à Guingamp (Côtes-du-Nord) le 15 juin 1864. Il fit ses études secondaires à Rennes au collège Saint-Vincent et à Vannes au collège Saint-François-Xavier. À l'Université de Rennes, il prit sa licence en droit. Au Conservatoire de Paris, il travailla d'abord sous la direction de Th. Dubois et de Massenet. Mais l'audition du *Chant de la Cloche* de Vincent d'Indy, en 1886, le décidait à quitter ses premiers maîtres pour demander des conseils et des leçons à ce César Franck qui avait su former un si grand musicien.

Il appartient donc à ce groupe des franckistes qui comprenait Castillon, Duparc, d'Indy, Chausson, Lekeu, Pierre de Bréville, Charles Bordes, Louis de Serres. Prétendra-t-on que l'enseignement du maître ne fut point fécond ? Ou bien soutiendra-t-on que le hasard seul fit passer par ses mains de si beaux artistes ?

Je n'examinerai pas dans le détail la production de Guy Ropartz. Elle est d'une abondance telle qu'il m'y faudrait un volume entier. Je n'insisterai que sur la haute valeur d'un drame lyrique, *le Pays,* qui obtint, à sa création à l'Opéra-Comique par Germaine Lubin (alors à ses débuts) et par Salignac, un succès considérable. C'est une des plus belles œuvres que le théâtre musical français ait produites depuis le commencement du siècle. Maintes fois les critiques les plus compétents réclamaient la reprise de cet ouvrage si vivant, si prenant et d'une si noble allure. Jamais ils ne furent écoutés. Joignons une fois de plus notre prière instante à la leur. Je me rappelle surtout une admirable symphonie de l'enlisement dans les marais d'Islande, la page capitale de la partition.

*

Avec sa large barbe blanche de grand prêtre, de patriarche ou de prophète, sa haute taille, sa large carrure, Guy Ropartz donne, dans sa verte vieillesse, l'impression de la sérénité, de la réflexion, de la force tranquille et sûre d'elle-même.

Depuis 1918, avec une inlassable fécondité, il continue d'écrire et voici la liste de ses œuvres jusqu'à 1941 :

1918-19. *Sonate* en *la* mineur n° 2 (violoncelle). – *Trio* piano, violon et violoncelle en *la* mineur. *Croquis d'été* (piano).

1921. *Messe* en l'honneur de sainte Anne.

1922. Deux chœurs à trois voix égales (Charles d'Orléans).

1923. *Messe* en l'honneur de sainte Odile.

1924. *Deux pièces* pour quintette à vent. – *Trois Motets.*

1924-25. *Quatuor à cordes* en *sol* majeur (n° 3).

1925-26. *Missa* Te Deum laudamus.

1926. *Trois Prières. – Motets. – Vierge sainte. – Nocturne* pour chœur et orchestre (Conservatoire, 9 octobre 1938). – *Romanza* et *Scherzetto* (violon et orchestre).

1926-27. *Les Heures propices (L.* Mercier).

1927. *Sonate* en *la* majeur n° 3 (violon).

1928. *Prélude*, *Marine* et *Chansons. – Rapsodie* pour violoncelle et orchestre (Concerts Lamoureux, octobre 1928). – *Prélude dominical* et *Six Pièces à danser* (Opéra, 16 février 1931).

1929. *Jeunes filles* (piano). – *Croquis d'automne* (piano).

1930. *Concert* en *ré* majeur (O. S. P., décembre 1930). – *Sonatine* pour flûte et piano.

1931-32. *L'Indiscret*, ballet en un acte.

1932. *Sérénade champêtre.*

1933-34. *Quatuor à cordes* en *mi* majeur (n° 4).

1934-35. *Trio à cordes* en *la* mineur.

1936. *Entratta e Scherzetto* (hautbois, clarinette et basson). – *Cantique à saint Yves.*

1937-38. *Requiem*, soli, chœur et orchestre (Conservatoire, décembre 1939).

1939. *Bourrées bourbonnaises.*

1939-40. *Quatuor à cordes* en *ré* majeur (quasi una Fantasia) n° 5.

1941. *Psaume* 129. Solo, chœur et orchestre (Angers, 29 mars 1942).

Un des maîtres les plus éminents de l'école franckiste.

PAUL DUPIN.

Paul Dupin est le pur type de l'autodidacte.

Cette qualification ne lui convient même pas exactement. Car Dupin n'a rien appris. Et il se refuse à rien apprendre de son métier de musicien. Il n'a jamais composé que d'inspiration, et son instinct suffit à lui dicter ses harmonies et ses contrepoints. Il possède une polyphonie naturelle des plus savoureuses, qu'il doit sans doute à son origine flamande. Une sorte de génie préside à toutes ses inventions souvent délicieusement jolies, parfois extrêmement émouvantes. Il ne lui manque que l'art de construire et celui d'orchestrer. Il se révèle là de terribles lacunes. Mais qui sait si, au cas où Paul Dupin n'aurait pas voulu rester complètement ignorant du « métier » de musicien, il n'y aurait pas perdu quelque chose de sa charmante naïveté et de son émotion, – de cette émotion faite de douce et chaude tendresse et de grave mélancolie ?

Les meilleures pages que Paul Dupin nous ait livrées ne sont pas, naturellement, sa *Sonate* et son *Trio*, ouvrages pleins de musique, mais trop désordonnés. Ce sont de simples mélodies : *Clair de lune religieux* (1893), *Pauvre fou qui songe* (1897), *la Légende du pauvre homme* (1897), *Au crépuscule* (1898), *Prélude d'automne* (1909), et de curieux *Canons* à trois, quatre et cinq parties vocales. Citons pour mémoire un *Hymne des alliés,* à la gloire de la Belgique, pour chœur et orchestre, exécuté à Bruxelles sous la direction de François Ruhlmann, et, parmi ses toutes dernières productions, *Trois Pièces pour piano en forme de fugue.*

Paul Dupin est né en 1865, à Roubaix. D'abord simple employé de chemin de fer, il fut lancé dans le monde de la musique vers 1908 par quelques littérateurs et critiques musicaux, dont

je fus ainsi que Romain Rolland, pour le *Jean Christophe* duquel Dupin écrivit, à titre d'illustrations en marge, quelques pièces de piano.

Fort malmené par la plupart des musiciens, qui lui reprochaient véhémentement son absence de technique, ses insuffisances, ses gaucheries, il s'est retiré dans la solitude, où il continue de vivre obscur, entouré d'un petit groupe d'admirateurs. Charles Kœchlin notamment lui est resté fidèlement attaché.

Paul Dupin vaut la peine d'être mieux connu.

Au demeurant, un homme affectueux, extrêmement fantaisiste et amusant, déchaîné dans ses joies et ses plaisanteries, acceptant avec une étonnante placidité toutes les misères dont fut traversée sa vie.

G.-M. WITKOWSKI.

Un ancien officier de cavalerie.

Il était né à Mostaganem en 1867.

En 1891, il fait jouer *le Maître à chanter* au Théâtre Graslin, Nantes.

De 1894 à 1898, il travaille avec Vincent d’Indy.

Puis il fonde à Lyon une société chorale, une société de grands concerts symphoniques et une *Schola*. Il devient directeur du Conservatoire de Lyon.

Il compose un *Quintette,* deux *Symphonies,* un *Quatuor à cordes* particulièrement remarquable, une *Sonate* piano et violon, *le Poème de la Maison* pour soli, chœurs et orchestre, d’après le livre de Louis Mercier, un chef-d’œuvre de pittoresque, d’émotion et de grandeur intime, *Mon Lac,* suite pour piano et orchestre, où l’auteur chante les lieux où il a vécu et qui lui sont chers.

Un musicien de noble et vigoureuse inspiration.

Un poète.

CHARLES KŒCHLIN.

Un maître, dans tous les sens du mot.

Charles Kœchlin est né à Paris, de parents alsaciens, le 27 novembre 1867. Entré à l'École polytechnique en 1887, il démissionnait à la sortie (1889) pour se consacrer à la musique.

De 1890 à 1898, il fut élève au Conservatoire de Paris, de Taudou pour l'harmonie, de Massenet et de Gédalge pour le contrepoint, la fugue et la composition, – puis de Gabriel Fauré pour ces mêmes enseignements, en même temps que Ravel, Roger-Ducasse, Ladmirault, etc.

J'ai sous les yeux un volume publié vers 1900 par la maison Baudoux et contenant dix mélodies de dix auteurs différents accompagnées du portrait de chacun d'eux. J'y trouve *le Furet du bois joli* de Pierre de Bréville, *le Temps des lilas* de Chausson, le *Lied maritime* de Vincent d'Indy, *Phidylé* de Duparc, la *Gavotte du Masque* d'Alexandre Georges, *Te souviens-tu du temps d'amour* de Georges Guiraud, *Brises d'autrefois* de Georges Hüe, *le Thé* de Charles Kœchlin, *Sirène d'or* d'Ernest Le Grand, *Berceuse* de Guy Ropartz. Voilà qui situe Charles Kœchlin dans le milieu de sa jeunesse. Le cliché de A. Gerschel nous le présente sous un aspect mince, presque maigre, avec des cheveux bruns un peu longs, un visage régulier, des yeux doux (des yeux verts) et une barbe en pointe assez courte, qui devait plus tard devenir l'immense barbe blanche de patriarche que nous lui connaissons aujourd'hui. La mélodie *le Thé,* sur des vers de Th. de Banville, publiée dans cet album définit déjà parfaitement le musicien. Comme Banville, il recherche les combinaisons rares et il s'y complaît, mais ce n'est jamais aux dépens de la clarté. Sa musique, comme la poésie de Banville, reste toujours translucide : elle a moins de matière, moins de poids que d'esprit. Elle

effleure les sujets qu'elle traite et en extrait cependant le suc le plus subtil. Mais son parfum paraît parfois si léger qu'on le perçoit à peine.

De cette musique, les pages sont innombrables, et j'hésite à citer ne fût-ce que quelques pièces de son volumineux catalogue. Il faudrait choisir entre tant de mélodies, de chœurs, d'« essais » symphoniques, d'ouvrages dramatiques, d'« études » de toutes sortes. Ces titres *essais, études,* reviennent sans cesse sous la plume d'un auteur qui se satisfait difficilement et qui semble renoncer à rien nous présenter de positivement achevé. Pourtant, quelle perfection d'écriture dans *En mer, la nuit* (poème symphonique d'après Heine, Colomer, 1904), ou dans *Jacob chez Laban,* pastorale biblique en un acte (Théâtre Bériza, 1925), dans les *Études antiques,* suite symphonique en cinq parties (1908-1914) !

Depuis 1914, ayant à gagner sa vie, Charles Kœchlin s'est fait professeur, et il a donné de nombreuses leçons. Il y a trouvé l'occasion, déclare-t-il lui-même, de perfectionner considérablement son métier. Rien n'apprend comme d'enseigner. Il a écrit dès lors de nombreuses pièces de musique de chambre et d'autres pour orchestre (mais presque pas de mélodies), des fugues, des chorals, des « chants donnés », et ses listes de compositions diverses sont interminables.

Mais quelle puissance de travail possède cet homme ou quelle facilité ! Dans le même temps il écrivait des articles de critique ou d'histoire, toujours excellents, des ouvrages d'enseignement, et aussi des livres (son *Gabriel Fauré* est un chef-d'œuvre de pénétration psychologique et esthétique), jusqu'à des scénarios de cinéma. Il faisait des conférences, voyageait au loin, jusqu'en Amérique.

Sa *Théorie de la musique,*

Son *Traité de l'harmonie* (en trois volumes),

Son *Traité de l'orchestration* (en préparation, presque terminé), font ou feront époque.

L'automne de 1918, il faisait déjà des conférences en Amérique. Il y retourna pour le même objet au cours de l'été 1929, puis de l'été 1937.

Esprit encyclopédique, tous les sujets qu'il a traités, il les a renouvelés. L'harmonie, le contrepoint, l'orchestration s'enrichissent grâce à lui de points de vue imprévisibles.

Ce qu'il y a de tout à fait remarquable dans l'attitude de Charles Kœchlin en face des problèmes esthétiques, c'est sa largeur d'esprit. Rien de moins étroit, de moins fermé, que sa conception du beau musical. Il s'accommode de toutes les formules, de tous les systèmes. Il comprend tout, il admet tout. Lui-même, quand il écrit de la musique pour se satisfaire, il n'a pas un langage unique ; il emploie tous les langages à tour de rôle, depuis la simple monodie ou l'harmonie la plus classique jusqu'à la polytonalité la plus hardie. Il conserve une entière liberté. À cet égard il y a un de ses ouvrages qui enferme un singulier emploi des différents procédés d'écriture musicale, c'est *Bandar log* (Scherzo des singes, 1939-1940). Les singes imitant la parole humaine croient créer un langage nouveau, supérieur à celui des hommes, en réalité ils ne font que juxtaposer des sons sans suite et sans signification : leur prétendu langage n'est qu'une absurdité. Or le langage humain est représenté par l'harmonie classique, et le prétendu langage des singes par la polytonalité prenant ici un sens caricatural. Cet exemple est tiré des poèmes symphoniques d'après *le Livre de la Jungle*. D'autres fois, Charles Kœchlin emploiera la même polytonalité, non pas comme un signe de confusion et d'irraison, mais comme un mode d'expression parfaitement, fondé en raison, et en vérité.

À côté de ces musiques complexes on lira comme un exemple particulièrement significatif les *Sonatines* pour piano, d'un contour si simple et si pur.

L’homme le plus divers, le plus instruit, le plus entreprenant, le plus inventif et qui a rendu à la musique française tous les services qu’on en pouvait espérer, notamment celui d’avoir formé beaucoup de nos jeunes compositeurs.

N’oublions pas que c’est lui qui a orchestré – et avec quelle maîtrise ! – un chef-d’œuvre de Gabriel Fauré, *Pelléas et Mélisande*.

CHAPITRE VIII

REGARDS EN ARRIÈRE (*suite*)

FRANCIS CASADESUS.

L'aîné d'une famille de musiciens et de comédiens célèbres, Francis Casadesus est né le 2 décembre 1870, à Paris. Il est le fils de Luis Casadesus, guitariste, altiste et... employé de commerce, et de Mathilde, née Sénéchal, qui eut quatorze enfants. Du côté paternel son origine est catalane paysanne, du côté maternel paysanne aussi mais du nord-est de la France. Il lui en reste quelque chose : « J'aime le soleil, m'écrit-il, et j'aime la vie, j'aime le bon peuple de France et lui fais confiance. Chaque fois que j'ai eu la joie de l'instruire, il m'a rendu au centuple les efforts que j'ai faits pour lui. » Francis Casadesus a le teint fleuri et la physionomie joviale des gens de plein air.

Élève de Lavignac et de César Franck au Conservatoire de Paris, il eut des commencements durs. Il débuta dans le métier de musicien comme violoniste au Théâtre des Nations (1881), puis devint chef d'orchestre des « Tournées Provinciales d'opéra et d'opéra-comique » (sous la direction de Jourdain, le ténor créateur de *Sigurd).* En 1894, il entrait à l'Opéra-Comique comme altiste. Nous le trouvons ensuite chef d'orchestre du Concert La Cigale (1895), du concert Trianon (1896), de l'Olympia (1897), où il fait jouer un ballet en un acte de sa composition, le *Ballet des fleurs,* des concerts de la Grande Roue de Paris.

Dès lors, il donne de plus en plus de temps à la composition, et voici quelques-uns de ses principaux ouvrages : *Estérelle,* ballet en deux actes (Opéra de Nice, 1900) ; *Quatre-vingt-treize,* poème symphonique (Concerts Lamoureux, 1904) ; *Quasimodo,* poème symphonique (Concerts Lamoureux, 1905) ; *le Moissonneur,* drame limousin en cinq actes, soli, chœurs, danses, musique de scène (Théâtre de la Nature de Tulle, 1909) ; *Symphonie Scandinave* (Concerts Lamoureux, 1909) ; *le Vagabond Malheur,* poème lyrique (Félia Litvinne, Concerts

Colonne, 1910) ; *Cachaprès,* drame lyrique en trois actes, d'après *Un Mâle* de Camille Lemonnier (la Monnaie de Bruxelles, 1914) ; *Au beau jardin de France,* allégorie dramatique et musicale en deux tableaux (Opéra-Comique, 1918) ; *la Chanson de Paris,* pièce lyrique en trois actes (Trianon-Lyrique, puis Opéra-Comique, 1941) ; *Bertrand de Born,* pièce en quatre actes, préludes, interludes, musique de scène (Monte-Carlo, 1925) ; *le Messie d'amour,* pièce en cinq actes, préludes, interludes, chœurs, musique de scène (Monte-Carlo, 1928) ; *Bretagne,* pièce en quatre actes, préludes, interludes, chœurs, musique de scène (Monte-Carlo, 1929).

L'art de Francis Casadesus est franc, direct, sincère. S'inspirant souvent de la chanson populaire, il atteint l'émotion par des moyens fort simples. Son œuvre la plus réputée, *Cachaprès,* atteste sa générosité de cœur. Il déclare, et à juste raison : « Mon âme est restée paysanne, et elle est bien française. »

Francis Casadesus est vice-président de la Société des auteurs et compositeurs de musique.

HENRI BÜSSER.

Henri Büsser est né à Toulouse en 1872. Son père, d'origine suisse, était pianiste et organiste. Il avait étudié l'orgue avec Guilmant. Il mourut à 33 ans. Henri Büsser avait alors 7 ans. Il entra à la maîtrise de Toulouse que dirigeait le remarquable musicien Aloys Kunc, père d'Aymé Kunc, le fondateur du Conservatoire de Toulouse. L'enfant faisait preuve, à 12 ans, de ses aptitudes musicales en écrivant à Luchon, où il passait ses vacances, une messe brève, puis une musique de scène pour les pupazzi. Sa mère se décide alors à le conduire à Paris à l'École Niedermeyer où il entre en 1885. Il a pour camarades Claude Terrasse, Henri Lutz, Alix Fournier et Letorey, qu'il devait retrouver au Conservatoire. Son premier maître fut l'excellent Alexandre Georges, l'auteur des *Chansons de Miarka.*

Au Conservatoire, il suivit la classe d'orgue de César Franck, puis celle de Widor. Guiraud fut son maître pour la composition, et, à sa mort, il prit les précieux conseils de Gounod qui, pour l'avoir près de lui, jeune compagnon de ses dernières années, l'installa organiste du grand orgue de Saint-Cloud, poste qu'il occupa pendant trente années.

Le disciple de Gounod ne pouvait que suivre la vieille tradition française, celle des Jannequin, des Costeley, des Claude le Jeune, des Monsigny, des Philidor et de Gounod lui-même, tradition éminemment classique, gardienne de la mélodie claire, soutenue de coulantes harmonies.

Henri Büsser obtint en 1893 le prix de Rome, et le prix Lasserre en 1930.

Il a fait jouer à l'Opéra-Comique *Daphnis et Chloé* en 1897, *les Noces corinthiennes* en 1922, sur un poème d'Anatole

France, *la Pie borgne,* tirée de la pièce de René Benjamin, en 1929.

En 1905, il a donné à l'Opéra *la Ronde des Saisons.*

En 1921, il a fait représenter sur la scène du Casino de Nice *Colomba,* poignant drame lyrique en trois actes d'après Mérimée, auquel il songeait déjà à la Villa Médicis. Cet ouvrage, qui obtint un particulier succès, fut joué dans vingt villes de France et de Belgique.

Parmi les nombreuses compositions symphoniques de Henri Büsser, nous citerons : *À la Villa Médicis,* souvenir de son séjour à Rome ; *À la lumière,* poème lyrique d'Anatole France ; *Minerva,* ouverture ; une *Marche de fête* pour orchestre. Avec cela une foule de pièces de piano, de mélodies, de chœurs.

En dehors de ses travaux de compositeur, Henri Büsser a fourni une brillante carrière de chef d'orchestre. Il débuta au pupitre à l'Opéra populaire du Château d'Eau, en 1900. Il passa de là à l'Opéra-Comique en 1902, où, sur la demande de Claude Debussy, il dirigea *Pelléas* pendant l'absence de Messager. En 1905, il succédait à Paul Taffanel comme chef d'orchestre à l'Opéra.

D'abord professeur de la classe d'ensemble vocal au Conservatoire (1904), il fut nommé professeur de composition en 1931.

À l'Institut, il occupe depuis 1938 le fauteuil de son maître Charles Gounod.

Compositeur, chef d'orchestre ou professeur, – comme aussi directeur de théâtre (il le fut un temps à l'Opéra-Comique), – Henri Büsser présente toujours les mêmes caractères qui se remarquent dès l'abord dans l'homme et que trahit son visage : la franchise, la simplicité, la méthode, l'esprit d'organisation, la bonté.

Sa musique va tout droit devant elle, sans détour inutile : elle coule d'un cours limpide. Son âme douce s'y reflète. Harmonieusement équilibrée, d'un abord sans rudesse, elle offre un agrément certain. Sans se perdre dans d'oiseuses recherches, elle atteint le but avec une ardeur aisée. Personne ne songerait à lui refuser l'attention ni l'approbation qu'elle réclame. Elle s'impose par ce mérite décisif : elle est mélodieuse.

HENRI RABAUD.

Henri Rabaud n'est point un révolutionnaire. Il se rattache étroitement à la tradition dans ce qu'elle a de plus classique. Il représente une tendance caractéristique dans la mêlée des esthétiques diverses de nos artistes d'aujourd'hui et non pas une des moins importantes, loin de là. Il représente au suprême degré cette orientation particulière, et ce n'est pas sans motif qu'on le choisit pour diriger pendant un temps, et avec quel tact, quelle saine raison et quelle élévation d'esprit, notre Conservatoire national de musique, gardien des vertus traditionnelles de l'art musical français.

Henri Rabaud est né à Paris le 10 octobre 1873. Il appartenait à une famille de musiciens. Son grand-père maternel était le célèbre flûtiste Dorus, dont la sœur, Mme Dorus-Gras, créa de nombreux rôles de chanteuse légère dans les opéras de Meyerbeer et d'Halévy. Sa mère, dans sa jeunesse, cantatrice de concerts, et, plus tard, répétitrice de la classe de piano de Mme Massart, faillit, sur la demande de Gounod, créer la Marguerite de *Faust*. Son père était professeur de violoncelle au Conservatoire et violoncelliste solo de la Société des Concerts. Que de talents accumulés !

Dès sa petite enfance, Henri Rabaud entendit chez ses parents les quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, de Schubert, de Schumann. Il suivait les cours du lycée Condorcet, mais en même temps, grâce à son père, il assistait aux répétitions des concerts du Conservatoire. Il baignait là dans une atmosphère classique. Parmi les modernes, la Société des concerts ne jouait guère alors que Saint-Saëns. Par l'audition et l'analyse des chefs-d'œuvre des maîtres, Henri Rabaud apprenait l'art de la composition. Il avait déjà écrit une *Symphonie* (elle fut jouée aux Concerts d'Harcourt en no-

vembre 1894), quand il commença à 18 ans ses études d'harmonie sous la direction de Taudou. Pour la fugue et le contrepoint, pour la composition proprement dite, André Gédalge et Massenet n'eurent pas grand'chose à apprendre à un jeune artiste qui possédait déjà, par un contact intime et journalier, Bach, Mozart et Beethoven.

Max d'Ollone, qui fut le condisciple de Henri Rabaud et resta lié avec lui d'une vive amitié, nous dit que « ce grand jeune homme de 19 ans, maigre et barbu, qu'était alors le futur auteur de *la Fille de Roland*, aux allures sérieuses et distantes, d'une culture littéraire et philosophique très étendue, dont l'indépendance d'esprit et la volonté tenace se lisaient sur son grave visage, en imposait presque à l'auteur de *Manon...* » La musique qu'il écrivait paraissait alors, d'après le témoignage de Max d'Ollone et selon sa jolie expression « presque agressivement archaïque ». Wagner, Franck, les Russes qu'on venait de découvrir, Debussy, dont les premiers ouvrages commençaient de se répandre, n'avaient aucune influence sur lui. Et, d'autre part, Henri Rabaud éprouvait une sorte de répugnance puritaine devant les caresses de l'art massenétique. Il ne cherchait de leçons que dans le passé et, de préférence, auprès des maîtres les plus austères.

En 1894, il se présenta pour la première fois au concours de Rome et, d'emblée, obtint le premier grand prix.

L'Italie commença de modifier quelque peu ses vues sur l'art et sur la vie. Lui qui se rendait naguère au Conservatoire en chapeau haut de forme, il adoptait à Rome la tenue un peu débraillée de ses camarades. Il écoutait avec plaisir et émotion les œuvres de Verdi, de Mascagni, de Puccini, et ne s'effarouchait pas trop de ce qu'il y avait dans leur style d'un peu débridé.

Et puis il se rendit à Munich et à Bayreuth, et il ne put se défendre contre les prestiges de la magie wagnérienne. C'est ainsi qu'il fut amené à écrire deux ouvrages assez différents de tout ce qu'il avait composé jusqu'alors, d'abord la 2e *Sympho-*

nie, qu'il conçut sous l'impression d'un magnifique orage qui semblait embraser Rome, et ensuite, un an plus tard, *la Procession nocturne,* qui, en 1899, fut accueillie avec la plus grande faveur par le public des Concerts Colonne et s'inscrivit depuis lors au répertoire de toutes les sociétés symphoniques de France et de l'étranger.

Sous l'influence de *Parsifal* et de la musique de Franck, il entrait enfin dans les voies du mysticisme en composant son dernier envoi de Rome, *Job,* un oratorio dont on peut noter le puissant mouvement dramatique de la quatrième partie.

Les horizons du jeune musicien s'étaient élargis. Mais le fond de sa nature et de son art ne s'étaient pas essentiellement modifiés. Il restait un classique.

Le théâtre l'attirait, le théâtre, non point de Wagner, dont la fascination lui semblait dangereuse pour un artiste français, le théâtre à la Gluck. Il se souciait surtout de grandes lignes nobles et pures et d'une éloquence persuasive par sa clarté et son ordonnance.

Son premier essai en ce genre fut *la Fille de Roland,* de Henri de Bornier, créé à l'Opéra-Comique en 1904, repris à l'Opéra en 1921. L'intérêt musical en est surtout d'ordre architectural. On trouva l'œuvre en général plus raisonnable qu'émouvante, et l'on reprocha à l'auteur de s'en tenir trop souvent aux formules d'un « froid académisme ».

Irrité sans doute par cette critique, Henri Rabaud se mit à composer une partition d'un tout autre caractère, âpre et agressivement dissonante, très violente par endroits, le deuxième poème lyrique sur le livre de *Job.* C'est le *Job* de Renan qui nous est ici présenté, amèrement ironique dans sa soumission forcée à la divinité injuste. Ce ton inattendu d'un compositeur réputé si sage et soudain presque enragé déconcerta le public et la critique. Il serait curieux d'avoir de nouveau l'audition de ce *Job.*

Henri Rabaud écrivit ensuite de la musique de scène pour *le Premier Glaive,* drame de Népoty, représenté aux Arènes de Béziers en 1908, pour *Antoine et Cléopâtre,* pour *le Marchand de Venise* (Théâtre Antoine) et beaucoup plus tard pour *Paul et Virginie,* de Népoty (Théâtre Sarah-Bernhardt).

Entre temps, se plaçait l'apparition à l'Opéra-Comique, en juin 1914, du chef-d'œuvre de Henri Rabaud, *Mârouf.* Cet ouvrage fit sensation, recueillit dès le premier jour tous les suffrages, alla aisément jusqu'à la centième représentation et bien au delà, et il obtint le même succès qu'à Paris sur les scènes de province et de l'étranger. *Mârouf* a fait le tour du monde. Cette incontestable réussite ouvrit à Henri Rabaud les portes de l'Institut (1918). Réussite significative, due à un ensemble de qualités extrêmement diverses et surtout à ce parfait équilibre quand il s'agissait de concilier les contraires, le pittoresque oriental avec certains procédés wagnériens, tout en respectant les exigences du goût français, sans négliger jamais l'effet théâtral, en alliant le style classique au langage moderne, la science à l'agrément, le rêve à la bouffonnerie. L'auteur prétendait démontrer ainsi que l'on pouvait atteindre à la nouveauté en même temps qu'à la beauté sans user des moyens extrêmes auxquels, après Debussy et Fauré, il regrettait que presque tous les jeunes musiciens crussent devoir chercher le recours. Donc la raison, la simple raison, pouvait plaire.

À *Mârouf* succède, en 1924, *l'Appel de la Mer* qui, par sa tristesse continue, son réalisme macabre, semble fait pour lasser la patience des publics les mieux disposés. On y découvre en tout cas de belles pages, et aussi des recherches harmoniques, des audaces plus poussées que dans aucune autre partition du même auteur.

Enfin 1937 vit paraître sur la scène de l'Opéra une nouvelle œuvre de Henri Rabaud, d'une charmante fantaisie, *Rolande et le Mauvais Garçon*, qui complète jusqu'à nouvel ordre le catalogue de sa production.

U11 musicien probe et sincère, qui a eu ses heures de brillante ou profonde inspiration.

OMER LETOREY.

Né en 1873, prix de Rome en 1895, mort en 1938, Omer Letorey doit être cité au moins pour un charmant ouvrage qu'il a fait représenter en 1930 à l'Opéra-Comique, *le Sicilien ou l'Amour peintre*, d'après Molière, texte d'André Dumas.

REYNALDO HAHN.

Le plus parisien des Parisiens, Reynaldo Hahn est né à Caracas dans le Venezuela. Mais il est venu à Paris dès l'âge de 3 ans et il n'a plus quitté « la grand'ville ». Je lui demandais un jour s'il avait conservé quelque souvenir, si vague fût-il, de son pays natal. « Mais oui ! me dit-il, je me revois encore assis sur un perron, dans un grand jardin, à côté d'une négresse qui veillait sur moi... Je vois aussi une rue, avec, au bout, une grande place et la statue de Bolivar. » Il n'a point oublié la langue espagnole, qu'il parle constamment encore dans des réunions de famille. Il sait admirablement l'anglais, un peu l'italien et l'allemand. Toutes les facilités.

Personne n'était musicien dans sa famille. Mais son père, constatant les brillantes dispositions musicales du petit Reynaldo, décida de consacrer son fils à la musique. Ce père était négociant ; mais, d'esprit large, il voyait les choses bien autrement que la plupart des parents, qui ne redoutent rien tant d'ordinaire pour leurs enfants que la profession de musicien. Ce père avait mûri son projet dans sa tête sans en dire mot ni à sa femme, ni à son fils. Mais il avait consulté un ami, le célèbre comédien Coquelin aîné, qui lui avait indiqué les formalités à remplir pour faire entrer Reynaldo au Conservatoire.

Un beau matin, le gamin se trouva tout d'un coup installé dans la classe de solfège de Grandjany, qui le fit inscrire en même temps à la classe d'harmonie de Théodore Dubois. Et voici que Massenet, à la suite d'une heureuse rencontre, le prend aussi dans sa classe de composition. Reynaldo Hahn est, je crois, l'unique exemple d'un jeune musicien ayant poursuivi parallèlement au Conservatoire ses études de solfège, d'harmonie et de composition : signe d'une remarquable précocité.

Ce n'est pas tout. Reynaldo Hahn suivait, d'autre part, les cours de piano de Decombes, et il composait. À 16 ans, il était déjà l'auteur d'une mélodie, tout de suite devenue célèbre : *Si mes vers avaient des ailes*, et du recueil des *Chansons grises*, que les vers de Verlaine lui avaient inspirées, chansons très prisées dans le milieu Daudet, où, paraît-il, on leur découvrait ce rare mérite que « la musique n'y encombrait pas les vers ».

Reynaldo composait donc, tout en poursuivant ses études. Un moment, il fut l'élève de Francis Thomé. Singulier maître qui ne semblait pas avoir des opinions bien arrêtées sur l'objet de son enseignement. Un jour, Reynaldo lui apporte un devoir d'harmonie. Thomé se met à le lire. Tout d'un coup, il s'arrête devant un accord qui lui fait froncer le sourcil. « Qu'est-ce que c'est que cet accord-là ?... Est-ce que ça fait bien, Reynaldo ? » L'élève, un peu embarrassé : « Mais je crois que oui, Maître. – Eh bien alors, laissez-le. »

Reynaldo Hahn s'est fait une réputation comme compositeur dans tous les genres, depuis la simple mélodie jusqu'au grand opéra. Il écrivit en 1898 un opéra-comique, *l'île de rêve ;* en 1902, un opéra, *la Carmélite ;* en 1909, un ballet, *Béatrice d'Este ;* en 1910, un autre ballet, *la Fête chez Thérèse ;* en 1912, *le Dieu bleu ;* en 1919, *Nausicaa*. En 1935, il faisait représenter à l'Opéra *le Marchand de Venise*, trois actes et cinq tableaux, d'après Shakespeare, adaptation en vers de Miguel Zamacoïs. Reynaldo Hahn y revient à la conception de Mozart : morceaux nettement séparés les uns des autres par des récitatifs prestement enlevés, prédominance du chant, orchestre discret. C'est son droit, comme aussi de chercher à nous divertir et à nous caresser, dans les parties légères de l'œuvre, par de séduisantes mélodies. Il écrit alors avec une élégance souveraine et selon ce goût très parisien qui a fait de son art et de sa personne l'idole des salons. Mais il faut reconnaître aussi que, dans les parties sérieuses et vraiment dramatiques de son opéra, et notamment dans tout le rôle de Shylock, il a trouvé des accents d'une expression incisive qui pénètrent. Et puis la pièce est admirable, et

l’adaptation de Zamacoïs est réalisée avec un particulier bonheur.

L’ombre du génie de Shakespeare plane sur la représentation de l’ouvrage, qu’elle anime de sa divine fantaisie.

Mais enfin, quel que soit le mérite de Reynaldo Hahn dans le domaine de l’opéra, comme aussi dans celui de toute la musique sérieuse, il faut se rendre compte que ce compositeur n’a nulle part atteint le degré supérieur de perfection qu’il a réalisé dans le genre plus modeste de l’opérette. Qu’importe, d’ailleurs, la hiérarchie des genres ? Il n’y a que la perfection qui compte.

Dès son enfance, Reynaldo Hahn connaissait le répertoire des opérettes, depuis Offenbach jusque Lecocq et Planquette. Voici comment : son père était, un passionné de théâtre et particulièrement de théâtre gai. Il sortait presque tous les soirs. Mais il avait une singulière habitude. Il détestait les ouvreuses et se refusait à leur consentir le moindre pourboire. Il préférait louer un fauteuil à côté du sien sur lequel il déposait son pardessus soigneusement plié. Ce n’était pas une économie, tant s’en faut. Il lui plaisait ainsi. Un soir, il eut l’idée d’emmener son fils, et, utilisant le fauteuil libre, il l’installa sur son pardessus. Le petit, qui n’avait que 6 ou 7 ans, s’intéressa vivement au spectacle. Son père en fit la remarque et prit l’habitude de l’emmener assez souvent avec lui. Le jeune Reynaldo entendit ainsi toutes les opérettes du répertoire d’alors. Plus tard, il en lut les partitions, qu’il sait maintenant par cœur. Sa mémoire est d’ailleurs extraordinairement meublée, et il n’est guère de compositeur français depuis Lully qu’il ne connaisse à fond. Il en chante lui-même, d’une voix charmante et dans le style voulu, les plus belles pages.

Or, en 1923, Reynaldo Hahn voyageait en Allemagne. En cours de route, il reçoit de Robert de Flers un télégramme ainsi conçu : « Compte sur vous musique *Ciboulette* avec Edmée Favart. » Le 7 avril 1923, *Ciboulette* était créée aux Variétés par Edmée Favart et Jean Périer et allait aux nues.

On ne peut rêver art plus subtil, musique plus délicieuse.

Reynaldo Hahn s'arrête un jour à Marseille.

Ciboulette était affichée. Il arrive au théâtre pour le dernier acte. La scène représente, on se le rappelle, l'atelier d'Olivier Métra. Ciboulette se présente comme une jeune chanteuse espagnole et elle doit, en effet, chanter un air d'Espagne. Mais ici, à sa grande stupéfaction, Reynaldo Hahn constate que le directeur avait intercalé, – justification faite par une réplique plus ou moins appropriée, – tout le ballet du *Cid* de Massenet, sans nommer du reste l'auteur, ni indiquer le titre de l'œuvre. Procédé singulièrement cavalier...

Pour Reynaldo Hahn, écrire une opérette n'est pas une petite affaire. Selon lui, une opérette doit être composée avec le même soin qu'un opéra, soin du détail et soin des proportions architecturales de l'édifice sonore. Chaque acte doit se terminer par un important final, construit avec le souci de perfection formelle qu'Offenbach apportait à bâtir ses merveilleux ensembles d'un comique irrésistible. Comme son illustre devancier, Reynaldo Hahn a fait de ses opérettes de petits chefs-d'œuvre, des œuvres d'art achevées à tous égards, chefs-d'œuvre de gaîté, d'esprit, d'humour, d'un humour souvent teinté de mélancolie et enveloppé de tendresse.

On peut le préférer à Messager. Il est plus égal à lui-même et d'un art qui ne s'abaissera jamais.

Un des maîtres, à sa manière, de la musique française.

ROGER-DUCASSE.

Roger-Ducasse est né à Bordeaux le 18 avril 1875. Sa vocation musicale, quelque peu contrariée par ses parents, ne l'amena à Paris qu'en 1892, et il entra au Conservatoire, où il fut l'élève de Charles de Bériot pour le piano et de Pessard pour l'harmonie. Il désira être admis ensuite dans la classe de composition de Gabriel Fauré. Il se présenta au maître, et à cette occasion, il se produisit une amusante méprise, fort flatteuse pour le jeune musicien. Roger-Ducasse apportait à Fauré une sonate piano et violon, qu'il exécuta avec un camarade et sur laquelle il demanda l'avis du maître. La sonate parut à Fauré d'un équilibre musical si satisfaisant qu'il ne comprit pas tout d'abord que Roger-Ducasse voulait être son élève. Roger-Ducasse connaissait déjà son métier. Il désirait le parfaire, et c'est ainsi qu'en même temps qu'il suivait les cours de Fauré, il entrait dans la classe de contrepoint et de fugue d'André Gédalge (1898).

La même année, il faisait ses débuts en public comme compositeur avec une *Petite Suite* à quatre mains, qui fut jouée à la *Nationale* par Marthe Dron et Ricardo Viñes.

Au concours de Rome il obtenait, en 1902, le premier second grand prix pour sa cantate *Alcyone.*

En 1909, sa *Suite française* remportait aux Concerts Colonne un éclatant succès.

La même année, il était nommé inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles de la Ville de Paris, et un peu plus tard inspecteur général, fonction dans laquelle il rendit les plus éminents services.

Son talent fin, distingué, discret et mesuré, le faisait de mieux en mieux connaître et apprécier. Son domaine préféré semblait être celui de la musique de chambre et de la musique symphonique, – de la musique chorale aussi. – Il a écrit un vaste poème symphonique, *Au jardin de Marguerite,* qui restera un de ses ouvrages les plus significatifs. Citons aussi une *Sarabande,* toujours très applaudie, pour orchestre et voix, dont une vieille chronique a fourni le sujet, que voici : « Lendemain dudict jour, au matin menèrent le défunt Princelet en l'abbaye d'Aisnay. Icel, devant que trépasser, souventes fois avait amiablement et doulcement requis : « Sonnez-moi ceste Sarabande », qui estait une dance d'Hespaigne qu'un sonneur de luth qu'il amait sonnait moult bellement. Et en agonie allait requérant : « Sonnez-moi ceste « Sarabande. » Adonc, à ce que plus souèvement départist de ça-bas, tout le chemin qui mène en l'abbaye dessus dite, et violes et haultboys d'amour et flustes alloient sonnant ladite sarabande, emmi les psalmes des prebstres et clercs, et plaincts fréquents de bonnes gens, qui misérablement pleuraient et chantaient. Et oyait-on, en même temps, bourdons et campanelles, qui quarillonnaient bien mélodieusement... » Et la partition de Roger-Ducasse est une merveille d'orchestration savoureuse. Cette pièce symphonique appellerait volontiers la représentation scénique : ce serait un beau finale d'opéra.

*

Roger-Ducasse n'a composé que deux ouvrages pour le théâtre : *Orphée* et *Cantegril.* Mais il s'y est montré particulièrement original.

Orphée, mimodrame lyrique en trois actes, date de 1912-1913. Roger-Ducasse a voulu en écrire lui-même le poème et la musique. *Orphée* devait être monté à la scène au Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg en novembre 1914. La chorégraphie en avait été réglée par Fokine, qui s'était réservé le rôle d'Orphée. Les décors étaient peints par L. Bakst. La guerre empêcha cette

réalisation scénique ; mais le 31 janvier 1914 l'œuvre avait été intégralement exécutée aux Concerts Ziloti de Saint-Pétersbourg, et elle fut représentée au théâtre de Hanovre, il y a quelques années. Elle offre cette particularité importante qu'Orphée et Eurydice y sont des personnages muets. Le chœur seul y chante. L'action est mimée et dansée. C'est un ballet, ou plutôt un « mimodrame lyrique » comme dit l'auteur. Il y a une véritable audace à représenter Orphée s'exprimant par les seuls gestes et privé de voix. La puissance de son art reste sous-entendue ou ne se traduit que par de la musique instrumentale.

De plus, le drame n'est pas conçu par Roger-Ducasse comme le triomphe de l'Amour, selon la pensée de Gluck. Ici l'Amour est vaincu ; voici, en effet, la conclusion de la tragédie : Après qu'Eurydice a rompu l'enchantement qui la ramène à la vie, en exigeant de son époux qu'il se retourne vers elle, nul dieu n'intervient pour la sauver, elle retombe définitivement dans la mort. Orphée pleure de nouveau devant son tombeau et, conformément aux données de la fable antique, il est déchiré par les Ménades qui viennent insulter à son chagrin. C'est donc sur une impression doublement funèbre que l'action s'achève. Contrairement aussi à la conception de Gluck, elle avait commencé dans la joie par le spectacle des fêtes en l'honneur de l'union des jeunes époux, Orphée et Eurydice.

Autre différence avec la conduite du drame tel que l'a réalisé Gluck : nous n'assistons pas à la descente d'Orphée aux enfers ; et c'est tout naturel, puisque nous ne pourrions entendre ses chants harmonieux pour séduire les puissances d'en bas. Nous ne le voyons qu'à son retour sur la terre, attendu avec une confiante impatience par le peuple.

Donc, presque tout est nouveau dans la mise en œuvre du vieux mythe, si souvent exploité par les musiciens.

Musicalement, cet *Orphée* est d'une inspiration très haute. Elle ne craint pas les âpretés, les discordances qu'exige parfois le sujet. L'harmonie, toujours séduisante et recherchée, re-

couvre du plus riche vêtement des thèmes singulièrement expressifs.

L'autre œuvre de théâtre de Roger-Ducasse est un opéra-comique intitulé *Cantegril*, sur un texte de Raymond Escholier, qui obtint un brillant succès sur la scène de la rue Favart, en 1931. L'action, qui se passe à Saint-Gauderic, dans les Pyrénées-Orientales, est d'une bouffonnerie très divertissante et prête à beaucoup de pittoresque. La musique savoureuse, – savante et mélodieuse, – subtile, est par endroits d'un bel et franc accent populaire. Il y a des passages de rêverie et de douceur tendre qui pénètrent, d'autres où le sentiment de la nature s'exprime de la façon la plus persuasive. Il y a des ensembles traités de main de maître et avec une extrême délicatesse de touche. Un fin musicien a écrit toutes ces pages d'une veine et d'une verve bien françaises.

Un musicien qui nous paraît un peu avare de ses dons, un musicien dont nous voudrions connaître plus d'ouvrages et qui, malgré ses préférences, semble-t-il, pour la musique pure, apporte, dans le domaine de la musique de théâtre, des inventions singulièrement neuves, parfois hardies, toujours personnelles.

MAX D'OLLONE.

Né le 13 juin 1875 à Besançon, Max d'Ollone appartient à une famille établie en Lorraine et en Franche-Comté, mais d'origine méridionale. On n'en est point étonné quand on a causé quelques instants avec le compositeur. On a bien vite fait de remarquer sa vivacité de geste et de parole, sa fraîcheur d'impression et sa jeunesse persistante de pensée qui sont, il semble, particularités assez communes parmi les hommes du Midi.

Dès l'âge le plus tendre, Max d'Ollone manifestait ses dispositions musicales. À 5 ans et demi, il commençait déjà d'improviser. De très bonne heure, il composa et se vit encouragé dans son désir de se consacrer à la musique par Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Ambroise Thomas, Delibes...

À 6 ans, il entrait au Conservatoire, où il fut l'élève de Lavignac, de Massenet, de Gédalge, de Lenepveu. Il y recueillit toutes sortes de récompenses, et, en 1897, il obtenait le premier grand prix de Rome.

Musicien de théâtre, Max d'Ollone l'est avant tout, et l'on en peut juger déjà par le nombre des œuvres qu'il destina à la scène.

De 1900 à 1905, il composait une première partition, restée inédite, dont certains fragments ont été exécutés dans les concerts : *Jean,* cinq actes dont il avait lui-même écrit le livret. Le sujet se situait à l'époque de la Révolution et mettait en opposition l'esprit purement humanitaire et l'esprit catholique.

En 1901, il fit représenter aux arènes de Béziers, en même temps que le *Prométhée* de Fauré, un ballet intitulé *Bacchus et*

Silène, qui lui avait été demandé par Saint-Saëns souffrant et empêché de composer cet ouvrage.

Puis, quelque peu influencé par Maeterlinck et Ibsen, Max d'Ollone établit le livret d'un drame lyrique en deux actes, *le Retour*, qu'il met en musique et fait représenter en 1911, à Angers. L'œuvre fut reprise à l'Opéra en mai 1919.

Toujours son propre librettiste, Max d'Ollone compose ensuite quatre actes, *les Amants de Rimini*. L'ouvrage est resté inédit. Le troisième tableau en a été représenté trois fois à l'Opéra en 1916, au cours des spectacles coupés que Jacques Rouché y avait alors organisés.

Viennent alors deux actes inédits, *l'Étrangère*, dont le premier tableau fut exécuté aux Concerts Colonne en 1913, et un acte sur le texte de Verlaine, *les Uns et les Autres*, représenté à l'Opéra-Comique en 1922.

Nous arrivons maintenant à l'*Arlequin*, sur un poème de Jean Sarment, une des œuvres les plus significatives de Max d'Ollone, créé à l'Opéra le 22 décembre 1924. L'histoire de cet Arlequin est un peu invraisemblable mais pleine de poésie et de sens. Jean Sarment est, quand il le veut, un charmant conteur, plein de grâce et d'émotion, puissamment burlesque aussi à l'occasion. Son conte philosophique se trouve être un excellent livret d'opéra, qui a très heureusement servi le compositeur.

Citons encore : *George Dandin*, opéra-comique en trois actes de Belviane, d'après Molière (Opéra-Comique, 1939) ; *le Temple abandonné*, ballet en un acte (Monte-Carlo, 1931) ; *la Samaritaine*, trois actes sur le texte de Rostand (Opéra, juin 1937) ; *Olympe de Clèves*, quatre actes de Marcel Belviane, d'après Alexandre Dumas père (inédit).

*

Max d'Ollone a très nettement défini sa conception de la musique de théâtre dans trois articles retentissants du *Ménes-*

trel (29 juillet, 9 décembre, 16 décembre 1932), intitulés *la Crise du théâtre lyrique, les musiciens et le public.* Pour lui, le grand tort de la plupart des compositeurs contemporains est d'écrire seulement pour une élite, laquelle élite n'est d'ailleurs bien souvent qu'une assemblée de snobs parfaitement incompétente. Max d'Ollone s'élève violemment contre la parole de Maurice Ravel : « En France, la musique est un art aristocratique. » – « C'est ce qui la tue », déclare notre compositeur. Il déplore la disparition des morceaux, des airs, l'usage de la « musique continue », sans repos pour relâcher l'attention, l'importance capitale donnée à l'orchestre et le perpétuel récitatif des voix. Il veut que la musique soit la reine, et non la poésie. Pourquoi la grande majorité du public va-t-elle au théâtre d'opéra ? Pour y assister à des drames commentés par la musique ? Allons donc ! Il y a d'autres théâtres pour cela, pour la comédie et pour la tragédie. Sur un théâtre lyrique on veut avant tout entendre de belles voix, de bons chanteurs, de la musique vocale, et non de la musique symphonique. Mais Wagner, dira-t-on ? Eh bien, dans Wagner lui-même le grand public recherche et retrouve par-ci par-là les formes et l'esprit du vieil opéra, et c'est ce qu'il aime dans de telles œuvres. Ce qu'il y a de plus wagnérien dans Wagner est ce qui en a le plus vieilli. N'oublions pas d'ailleurs que Wagner adorait *la Norma*. Et Max d'Ollone ne se défend nullement, quand il va en Italie, d'être ému par *le Trouvère* et *la Tosca*.

On ne saurait être plus clair, ni plus franc. Max d'Ollone demande au public de lui dicter les termes de son esthétique. « Qu'exigez-vous de moi ? Je vous le donnerai. » J'avoue que je préfère l'auteur qui impose au public ses propres exigences. Et je ne vois pas qu'aucun des grands maîtres de la musique ait réglé son art sur cet appel au peuple et à ses décisions. Gounod lui-même, qu'admire tant Max d'Ollone, n'a pas craint de froisser le goût de ses contemporains et de passer pour un musicien « trop savant » et « sans mélodie ».

Tout art, quel qu'il soit, est, par définition, aristocratique. Il serait trop étrange que le message de l'artiste soit justement conforme au vœu du populaire. Que réclame le peuple ? Il ne réclame rien. Il attend. Il attend qu'on lui offre de la beauté. Au demeurant, il ne connaît que ses habitudes. Et quand on le consulte sur ses désirs, il ne sait qu'indiquer ce que d'autres lui ont offert dans le passé et qu'il a fini par accepter de gré ou de force.

Mais Max d'Ollone pratique-t-il réellement cette esthétique opportuniste qu'il nous expose naïvement ? Je n'en suis pas sûr, et les meilleurs passages d'*Arlequin,* par exemple, sont loin de répondre à l'idéal trop modeste que le compositeur se fait de la vertu de son art.

Max d'Ollone est actuellement directeur de l'Opéra-Comique.

HENRY FÉVRIER.

Un homme de théâtre, doué d'une remarquable facilité et d'un grand pouvoir d'émotion sur les foules.

Fils de l'architecte Jules Février et père du pianiste Jacques Février, Henry Février est né à Paris le 2 octobre 1875. Il a fait ses études musicales au Conservatoire sous la direction de Pugno, Xavier Leroux, Massenet, Messager, Fauré.

Son premier ouvrage, *le Roi aveugle* (légende norvégienne), représenté à l'Opéra-Comique en 1906, remporta un éclatant succès. Il fut suivi de *Monna Vanna*, sur un poème de Maeterlinck, qui réussit encore plus brillamment. Représenté, en 1909, simultanément à l'Opéra de Paris et à la Monnaie de Bruxelles, cet ouvrage est resté au répertoire de l'Opéra jusqu'au 28 août 1939. Il a paru sur toutes les grandes scènes d'Europe et d'Amérique. Vinrent ensuite *Carmosine* (Gaîté-Lyrique, 1913), *Gismonda* (Chicago et New-York, 1919), *la Damnation de Blanchefleur* (Monte-Carlo, 1920), *l'île désenchantée* (Opéra, 1926), *la Femme nue* (Opéra-Comique, 1932), *Sylvette* (Trianon-Lyrique, 1932).

Henry Février n'a pas écrit que des œuvres de théâtre. On connaît de lui une *Sonate* piano et violon, une *Sonate* piano et violoncelle, un *Trio* piano, violon et violoncelle, et de nombreuses mélodies destinées à plaire et qui plaisent.

ANTOINE MARIOTTE.

Antoine Mariotte, né le 22 décembre 1875 à Avignon (Vaucluse), fut d'abord officier de marine. Je l'ai connu directeur du Conservatoire d'Orléans, où il organisait et dirigeait avec talent des concerts fort intéressants. C'était alors un homme pétulant, plein d'énergie et d'entrain. Il avait fait ses études musicales à la *Schola Cantorum* avec Vincent d'Indy. De 1936 à 1939, il fut administrateur général de l'Opéra-Comique à Paris. Il a surtout écrit pour le théâtre : *le Vieux Roi, Salomé, Esther princesse d'Israël, Gargantua.* Ses ouvrages témoignent d'un tempérament robuste dans le tragique, comme dans la joie et la gaîté.

J'ai surtout aimé son *Esther*.

Avant d'ouvrir de nouveau la partition, j'ai relu, d'une part, le *Livre d'Esther* dans la Bible et, d'autre part, la tragédie de Racine. C'est une bien curieuse histoire que celle d'Esther, et d'une singulière grandeur dramatique. On comprend qu'elle ait tenté à diverses reprises des poètes et des musiciens.

Du fait lui-même, dans sa réalité historique, nous ne savons rien que par la Bible. Hérodote ne va pas jusque-là dans ses récits sur les Perses. Plutarque les commence trop tard. Assuérus fut apparemment le même roi que l'on connaît sous le nom de Xerxès, et Esther devint l'une de ses sept cents concubines.

Le texte de la Bible est d'une beauté farouche dans sa crudité, sa violence, sa cruauté. Pour sauver le peuple élu, Jéhovah ne montre aucun scrupule dans le choix des moyens. Esther s'offre à Assuérus pour sauver ses frères : elle règne sur le monarque par la volupté. Elle n'éprouve point d'amour. Elle se sacrifie. Mardochée, son oncle, l'a voulu ainsi. Quand elle a obtenu la révocation des édits d'Aman et son supplice, elle ne se

contente point d’avoir sauvé ses frères, elle demande et elle obtient encore pour eux la permission de massacrer tous ceux des Perses qui se sont montrés leurs ennemis. Jéhovah est terrible. Terrible aussi la jeune princesse qui lui sert d’instrument.

Racine nous conte cette effroyable tragédie en suivant d’assez près la Bible, quoi qu’il y paraisse ; mais, sous sa main délicate, tout se trouve étrangement adouci.

André Dumas et Sébastien-Charles Lecomte, en écrivant leur livret pour Antoine Mariotte, sont revenus à la lettre et à l’esprit de la Bible. C’est la violente, la cruelle, la sanguinaire petite princesse d’Israël qu’ils ont voulu mettre à la scène. Et c’est une effroyable nuit d’amour que celle où, pour la première fois, Esther se donne au roi au milieu des plaintes, des cris de détresse des malheureux qu’on égorge jusque dans le palais, jusque sur la terrasse de la favorite et dont le sang rejaillit sur les deux amants.

Le drame d’André Dumas et Sébastien-Charles Lecomte vaut par la simplicité et la netteté du plan, la conduite d’une intrigue qui amène à point nommé les situations émouvantes, par la force, le mouvement, l’éclat d’un style qui évoque de façon saisissante les grandes figures et les grandes idées.

Antoine Mariotte possédait les mérites requis pour traiter un tel sujet, qui en eût effrayé bien d’autres. Il a, lui aussi, le ton simple et direct qui va droit au but, la phrase nette et franchement découpée, les rythmes farouchement énergiques.

Je me rappelle la belle première représentation de 1925, où triomphèrent Yvonne Gall, Robert Franz et Rouard.

Antoine Mariotte fut alors fêté comme il convenait.

*

Je veux dire aussi quelques mots d’une œuvre peu connue d’Antoine Mariotte et qui vaut d’être écoutée avec attention.

Elle s'intitule *Impressions urbaines*, elle est écrite pour le piano seul et fut créée en 1921 par Édouard Risler.

C'est une suite de cinq pièces, que l'on pourrait croire surtout descriptives si l'on n'en jugeait que par les titres : *Usines, Faubourgs, Guinguettes, Décombres, Gares.* Mais le sentiment y tient la place prépondérante, et les objets extérieurs qui ont été pour le compositeur l'occasion d'être de diverses façons ému ne sont évoqués que par des procédés d'allusion assez détournés.

L'œuvre est extrêmement curieuse. D'abord le sujet traité, – car il y a un sujet, il y a un programme, si sommaire soit-il, et qui n'est point négligeable, sans lequel la musique perdrait une partie de sa signification, – le sujet n'est point banal, ou par sa banalité même il est tout nouveau, du moins comme programme d'une interprétation musicale. À première vue, il semble peu propre à inspirer un musicien, et pour cette raison même il éveille davantage notre intérêt. Nous attendons avec une nuance d'inquiétude ce que nous dira le compositeur de ces usines, de ces décombres et de ces gares.

Il nous dit des choses dures, parfois violentes, toujours très expressives, très profondément senties. Il nous dit la grande misère humaine, la grande tristesse de la vie ouvrière, le navrement des rudes besognes, des sombres maisons trop étroites, des joies mêmes du dimanche, de la vie fiévreuse des gares, des départs hâtifs pour les séparations lointaines. Tout cela est plein de désolation et de pitié. Il y a de la force, de la grandeur, une âpre mélancolie dans ces tableaux de notre existence moderne surchargée de labeur, où le machinisme a créé tant de mal, où nous devenons nous-mêmes des machines, des machines souffrantes, des machines à souffrir. Admirable ouvrage, admirable peinture des misères du faubourg parisien, dont on conserve une impression poignante.

MARCEL LABEY.

Marcel Labey avait un peu, dans sa jeunesse, la tête de Henri IV. En prenant de l'âge, il a conservé une allure aristocratique. Né au Vésinet, le 6 août 1875, d'une famille de magistrats, il a travaillé très jeune le piano avec Breitner et Delaborde, l'harmonie avec René Lenormand. Destiné à une carrière juridique, il préparait son doctorat en droit lorsqu'il rencontra Vincent d'Indy. Dès lors, il se vouait entièrement à la musique. Il étudia le contrepoint et la composition avec l'auteur de *Fervaal* de 1898 à 1908. Ses dons à la direction d'orchestre le firent désigner par le maître comme son suppléant à la direction des concerts de la *Schola* et comme professeur de la classe d'orchestre. Il devint en même temps titulaire de la classe supérieure de piano. Il exerça ces diverses fonctions jusqu'à la guerre de 1914, à laquelle il prit une part glorieuse. Successivement lieutenant, capitaine, puis chef de bataillon, il fut blessé deux fois et obtint la rosette de la Légion d'honneur à titre militaire et quatre citations. À la mort de Vincent d'Indy il fut nommé sous-directeur adjoint de la *Schola Cantorum*, chargé de la direction des concerts, et conserva ces mêmes fonctions à l'*École César Franck* après le coup de théâtre qui brisa la belle unité de la vieille école franckiste. De 1924 à 1931, il habita la Normandie et fonda à Vernon une école de musique qui prospéra rapidement et devint école municipale.

Marcel Labey est d'abord un excellent chef d'orchestre. À ce titre, il dirigea de nombreux concerts à la *Schola* et à la *Société nationale de Musique*, dont il fut le secrétaire dès 1903, adjoint à Pierre de Bréville. En 1920, il fut chargé de reconstituer les concerts de Reims, dont il assura la direction jusqu'en 1925. Par ailleurs, il a tenu la baguette à Angers, à Pau, à Évreux, à Bayonne, à Saint-Jean-de-Luz, à Nancy, à Besançon, à Vichy, à Antibes, et il partage encore avec Guy Ropartz la direction des

concerts des *Amis de la Musique de Moulins* depuis la mort de Vincent d'Indy.

Comme compositeur, Marcel Labey manifeste des tendances nettement classiques et se fait remarquer par la solidité de son écriture. Il aime les larges développements symphoniques et ne se plaît guère aux courtes pièces, dont il redoute le caractère presque toujours « improvisé ». Il aime « composer ». On ne connaît de lui qu'un seul ouvrage dramatique : *Bérangère* (1913-1919), primé au concours de la Ville de Paris en 1921. Le livret de cette œuvre est de Ch. Sohy, pseudonyme de Mme Marcel Labey, elle-même élève de Vincent d'Indy et compositeur de talent. *Bérangère* a été représentée au théâtre en 1925 sous la direction de l'auteur.

Marcel Labey a écrit quatre *Symphonies* et plusieurs suites d'orchestre, une *Sonate*, une *Sonatine* et plusieurs pièces de piano, quelques *Mélodies*, deux *Pièces d'orgue*, deux *Sonates* piano et violon, une *Sonate* alto et piano, un *Quatuor* piano et cordes, un *Quatuor* cordes, deux *Trios* piano, violon et violoncelle, une *Suite* pour quintette à vent, un *Quintette* piano et cordes, un *Trio* cordes, plusieurs chœurs, etc.

À tous points de vue, l'artiste qu'est Marcel Labey a conquis l'estime de ses confrères, de la critique et du public.

RAOUL LAPARRA.

Avant tout, quoiqu'il ait composé bien des œuvres diverses, un homme de théâtre.

Il est né à Bordeaux, le 13 mai 1876.

C'est un méridional.

Plus méridional peut-être que ne l'atteste cette seule origine.

Bien des sangs, des sangs latins, se mêlent dans ses veines, et, à coup sûr, il y coule du sang espagnol.

Petit, souple, nerveux, les cheveux noirs et le teint olivâtre, on aperçoit tout de suite quels durent être ses ancêtres.

Il commença d'étudier la musique à 6 ans.

Son premier concert, il le donna à 9 ans avec le père de Jacques Thibaud, le célèbre violoniste.

À 11 ans et demi, il entrait au Conservatoire de Paris, où il terminait ses études sous la direction de Gédalge, de Massenet et de Fauré.

Il obtint le prix de Rome en 1903.

Mais il ne séjourna guère à la Villa Médicis. L'Espagne l'attirait invinciblement, en vertu d'un atavisme tout-puissant. Il y fit deux séjours successifs, et il commença d'aimer d'un amour profond cette terre si attachante, ce peuple concentré, aux ardentes saillies, à l'esprit vif et fier, au courage héroïque, cette atmosphère musicale unique, ces rythmes vibrants dans leur monotonie têtue, ces thèmes langoureux ou violents.

Après cela des voyages, des voyages et encore des voyages, avec son frère William, le peintre, dont il habite maintenant, – seul hélas ! – l'atelier de la rue de l'Abbaye.

Des voyages à travers le monde entier.

Car il a parcouru l'Orient, l'Espagne et l'Italie, l'Allemagne et les Flandres, l'Amérique des « pueblos indiens » et aussi l'Afrique.

Il éprouvait un grand besoin de mouvement et de sensations diverses.

Et cependant, il composait. Ce n'était point un repos, c'était encore du mouvement, de l'action chez cet homme essentiellement agissant.

Citons surtout ce qu'il a composé pour le théâtre :

La Habanera, drame lyrique en trois actes représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique en 1908. Un retentissant succès.

La Jota, drame lyrique en deux actes. Opéra-Comique, 1911.

Le Joueur de viole, conte lyrique en quatre actes et cinq tableaux. Opéra-Comique, 1925.

Las Toreras, zarzuela en un acte avec ballet (Grand-Théâtre de Lille, janvier 1929), lever de rideau gai destiné à faire spectacle avec *la Habanera.*

L'Illustre Fregona, encore une zarzuela, pour laquelle on inaugura la scène tournante de l'Opéra.

Raoul Laparra, qui possède de multiples talents, a écrit le livret aussi bien que la musique de ces cinq ouvrages, et il a établi la maquette du décor et dessiné les costumes de *Las Toreras.*

L'idée centrale de l'art de Raoul Laparra, c'est, nous dit-il, « l'idée du théâtre lyrique en synthèse ».

Il veut dire par là qu'il n'est pas qu'un musicien, mais en même temps un poète et un décorateur, et qu'il tâche de concilier en une suprême unité les exigences diverses de la musique, de la poésie et du décor, – ainsi que de la mise en scène. Et il attache autant d'importance à son décor qu'à la symphonie orchestrale. À l'occasion le décor prendra même le caractère d'un véritable personnage, ou d'un thème musical, suivant les cas.

À l'acte III de *la Habanera,* par exemple, il y a deux personnages en scène, Pilar et Ramon. Au gré de l'auteur, il y en a un troisième qui est *la montagne.* « Supprimez cette montagne du décor, ou indiquez-la d'une façon secondaire, l'acte n'est plus que partiellement *joué.* Le décor peut donc être *acteur.* »

Pour que le décor prenne cette valeur dans le drame lyrique, il faut que le drame soit lui-même d'une certaine nature poétique, symbolique, qui prête aux choses plus d'un sens et les fait parler comme des humains.

Raoul Laparra ne s'exagère pas l'importance de telles déclarations. Il ne peut ignorer que Wagner, avant lui, a exprimé des idées toutes voisines. Mais il y a façon de les appliquer, et le procédé dont use Laparra est extrêmement différent à tous égards de l'art wagnérien.

La Habanera, que nous prendrons comme le type accompli de l'art de Laparra, est une œuvre simple, directe. Au point de vue musical, nulle complication d'écriture. Le folklore y occupe une place considérable. Que les mélodies populaires y soient simplement transcrites ou librement imitées, elles font l'âme de cette musique, d'une intense couleur espagnole. Entendons-nous ! Car il y a plusieurs Espagnes. Ici ce n'est pas l'Espagne dont le brillant aspect fut jusqu'à présent le plus exploité, l'Espagne ensoleillée, éclaboussante de lumière, toute en tons crus et violents, l'Espagne bruyante, trépidante, l'Espagne

des danses furieuses scandées de cris passionnés, l'Espagne des rutilantes courses de taureaux déployant leur faste trop voyant dans le sang et la poussière. C'est une Espagne sombre, triste, fiévreuse, mais d'une fièvre concentrée, d'une fièvre intérieure qui ne se dépense pas en gestes superflus, une Espagne cruelle, mais d'une cruauté silencieuse.

C'est une Espagne tragique et d'un tragique poignant, et pourtant, – j'énoncerai cette réserve, – d'un tragique parfois un peu court et qui, en se répétant, lasse.

La musique de Laparra vaut par sa sincérité et sa spontanéité généreuse. Ce compositeur a le don de l'émotion communicative. Il prend son auditoire par des moyens d'une extraordinaire simplicité. Son art est extrêmement dépouillé, presque nu. On se prend à lui désirer parfois un vêtement quelque peu plus recherché.

LOUIS AUBERT.

Mince, maigre, le profil aigu, vif et léger, l'homme de toutes les virtuosités au piano, de tous les déchiffrages les plus périlleux, toujours prêt à d'abondantes dissertations sur la musique, sur les œuvres, un connaisseur, un expert, un professeur d'excellent conseil, un maître en son art, Louis Aubert est né à Paramé, en 1877. Donc un Breton, mais qui n'a rien retenu de son pays d'origine, pas le moindre chant populaire. S'il a une prédilection pour quelque région de la France, c'est plutôt pour le pays basque qui n'a pas été sans l'inspirer à différentes occasions.

Tout jeune enfant, Louis Aubert se fit connaître par ses admirables aptitudes musicales. Et d'abord il possédait une adorable voix, qui le fit engager comme soprano-solo à l'église de la Madeleine, en même temps qu'à la Trinité. Pour lui permettre de remplir son double office, la riche paroisse de la Madeleine avait prévu dans son budget la voiture qui était mise à la disposition du jeune soliste tous les dimanches matin, pour se rendre d'une église à l'autre, et dans laquelle il déjeunait.

C'est ainsi, à la Madeleine, que Louis Aubert fut amené à « créer » le *Pie Jesu* du *Requiem* de Fauré. Il affrontait sans peine les tessitures les plus tendues et atteignait aisément le *contre-ut*[35] de l'*Inflammatus* dans le *Stabat* de Rossini. Édouard Colonne n'hésita pas à lui confier le soprano solo de la *Messe* de Weber lors de sa première audition au Châtelet et de sa deuxième audition à Notre-Dame.

---

[35] Étendue vocale tout à fait rare chez un enfant.

Au Conservatoire, Louis Aubert étudie le piano avec Diémer, l'harmonie avec Lavignac, la composition avec Gabriel Fauré.

Dès 1892, il écrit sa première mélodie, *Sous bois,* suivie de beaucoup d'autres.

Le 1er novembre 1901, les Concerts Colonne donnaient la première audition de sa *Fantaisie* pour piano et orchestre, dont Diémer avait tenu à interpréter lui-même la partie de piano.

Après cela une foule d'œuvres fines et délicates, et d'autres fortes et abondamment développées.

Nous ne citerons, de la nombreuse production de Louis Aubert, que ce qui est d'importance capitale : cette *Forêt bleue* que notre Opéra-Comique représenta en 1924, dont la composition datait de 1904, dont Boston, en Amérique, avait eu la primeur, et qui recueillit en France l'applaudissement général, *Poèmes arabes* (1917), pour voix et orchestre, d'une couleur si originale et d'une expression si pénétrante, sur un texte de Franz Toussaint, comprenant : *le Mirage, le Vaincu, le Visage penché, le Sommeil des Colombes, l'Adieu, le Destin,* tour à tour doux, tendres, mélancoliques et véhéments. Nous citerons un ballet, *la Nuit ensorcelée,* quoique la musique en soit de Chopin, mais dont l'orchestration prestigieuse de Louis Aubert lui vaut le droit d'être nommé à côté de l'auteur. Mais le chef-d'œuvre de Louis Aubert est sans doute cette *Habanera,* dont les concerts du monde entier ont popularisé le thème. Sa première audition en eut lieu le 23 mars 1919 aux Concerts Pasdeloup avec un retentissement considérable. *La Habanera* est précédée de cette épigraphe de Baudelaire : « Laisse-moi respirer longtemps, longtemps l'odeur de tes cheveux, y plonger mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant pour secouer des souvenirs dans l'air. Si tu pouvais savoir tout ce que je vois, tout ce que je sens, tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur les parfums, comme l'âme des autres hommes sur la mu-

sique. » Lignes admirables qui inspirèrent magnifiquement Louis Aubert.

Ce compositeur n'a rien écrit de plus complet, de plus profond, de plus ému. « Le rythme de la danse lointaine, disait justement Émile Vuillermoz, n'y est utilisé que pour bercer avec une mélancolique volupté des souvenirs poignants qui ne veulent pas s'endormir... Œuvre d'exception qu'un auteur n'est capable de réaliser qu'une seule fois dans sa vie, à la faveur d'une complicité mystérieuse des impondérables et du consentement bienveillant des arbres, des fleurs, du ciel et de l'heure !... C'est dans une de ces minutes-là que Debussy écrivit le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, Ravel, *Shéhérazade*, et Dukas, *la Péri*. »

Subtil et sensible, l'ouvrage est d'une qualité harmonique et expressive tout à fait rare. Si l'on veut chercher Louis Aubert, on le trouvera là tout entier.

PAUL LADMIRAULT.

Né en Bretagne, Paul Ladmirault a voulu rester Breton. Il s'est fixé à Nantes. Il en a certainement pâti. Vivant à Paris, il aurait conquis une situation artistique qui lui a malheureusement échappé. Loin du soleil, on se laisse oublier.

C'est à Nantes, en effet, que Paul Ladmirault naquit en 1877. Tout jeune, il témoigna de dons musicaux exceptionnels. Dès 1885, il écrivait de petites compositions qui ont été conservées : une sonate piano et violon notamment, qui fut soumise à Bourgault-Ducoudray. Celui-ci fit à l'enfant don d'une de ses partitions avec cette dédicace : « À mon jeune confrère et compatriote », et il engagea vivement la famille à mettre en valeur d'aussi intéressantes aptitudes. En 1893, alors que Paul Ladmirault était élève de seconde au lycée de Nantes, il composa un opéra en trois actes, *Gilles de Retz,* qui fut représenté le 18 mai à la salle des Beaux-Arts. En 1895, il entra au Conservatoire de Paris où il fut l'élève de Taudou pour l'harmonie et de Gabriel Fauré pour la composition. Il travaillait en même temps le contrepoint et la fugue avec Gédalge. Il avait comme camarades : Schmitt, Ravel, Louis Aubert, Laparra, Roger Ducasse, Kœchlin, Vuillermoz, Enesco, Lortat, qui tous lui restèrent fidèlement attachés.

Paul Ladmirault a beaucoup produit, notamment pour l'orchestre : *Suite bretonne* (1903), *Brocéliande au matin* (1905), *Rapsodie gaélique* (1909), *En Forêt* (1913), neuf *Préludes et interludes* (1913 et 1919) pour le *Roman de Tristan, Valse mélancolique* (1901) pour piano et orchestre, etc.

Il est l'auteur d'un opéra inédit, *Myrdhin,* et de nombreux ouvrages de musique de chambre : *Sonate piano et violon* (1932), *Sonate piano et violoncelle* (1940), *Quatuor à cordes*

(1934), *Quintette avec piano* (1933), les *Mémoires d'un âne* (1930) pour piano, etc.

Il a écrit des chœurs, des duos, des mélodies, il a harmonisé des chansons bretonnes.

Sa musique a de la ligne et de la couleur. Elle chante mélodieusement. Elle mérite d'être mieux connue.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

Une figure bien parisienne.

Point de répétition générale, de « première », de festival ou de concert un peu important où l'on n'aperçoive, dans l'embrasure d'une loge, à l'entrée de l'orchestre, ou, – durant l'entr'acte, – dans les couloirs, le chapeau légèrement incliné en arrière, la silhouette longue, fine, élégante, de Gustave Samazeuilh.

Figure bien parisienne ne veut pas dire nécessairement homme léger, insouciant, ne vivant que pour les distractions mondaines et le plaisir.

Il n'est point d'homme plus sérieux que Gustave Samazeuilh, plus assidûment attaché à sa double tâche de critique musical et de compositeur. Une vie tout entière consacrée à l'art de la façon la plus probe.

Une production régulière obtenue sans hâte, sans le dévorant souci du rapide succès, témoignant de la plus haute conscience artistique et s'imposant par de précieuses qualités.

Gustave Samazeuilh est né à Bordeaux en 1877. De bonne heure, il manifesta ses dons pour la musique. Il devint un remarquable pianiste, et il fut tout de suite attiré par la composition. Il en travailla la théorie et la pratique avec Chausson et Paul Dukas d'abord, puis avec Vincent d'Indy. C'est dire que, par son éducation première, il appartient à la lignée franckiste. J'ajoute qu'il passa quelque temps en Allemagne, et notamment à Bayreuth, pour se familiariser avec l'œuvre de Wagner. Mais il se dégagea assez vite de ces influences diverses et conquit sa personnalité avec son indépendance.

Elles s'affirmèrent dans une série d'œuvres qui seront pour nous toute l'histoire de sa vie.

Il débuta en 1900 par un *Quatuor à cordes*, où s'affirmait déjà sa volonté de continuer, par des moyens modernisés, la solide tradition classique qu'il avait héritée de ses maîtres.

En 1901, il écrivait une *Suite* de piano que le grand pianiste Édouard Risler se chargeait de présenter au public, et bientôt après, en 1902-1903, une *Sonate* piano et violon dédiée à Ysaye, que l'illustre violoniste exécuta avec le concours du non moins célèbre Raoul Pugno.

J'entendis plusieurs fois cette sonate aux concerts du Quatuor Parent, et je pus juger de son harmonieuse ordonnance et de la généreuse qualité de ses thèmes.

L'*Étude symphonique* d'après *la Nef*, d'Élémir Bourges, publiée en 1907, annonçait déjà plus de hardiesse dans le dessein et un instinct poétique qui allait se développer dans les œuvres suivantes.

Le Sommeil de Canope, pour soprano et orchestre, dont il existe également une version purement orchestrale, donnait, en 1908, libre cours à ce penchant pour la méditation, pour la rêverie dans la tendre sérénité d'un décor nocturne qui marquera désormais une des tendances fondamentales de notre auteur. Ce *Sommeil de Canope* rencontrait auprès du public, comme auprès des critiques, un accueil chaleureux.

Puis venait une *Fantaisie élégiaque* pour violon et orchestre, qui connut les plus brillants succès.

Cependant la technique de Gustave Samazeuilh se modifiait peu à peu. Sans rien abandonner de son goût dominant pour les savantes architectures, il en assouplissait davantage le contour, il en effaçait ce qu'il pouvait y avoir de trop arrêté dans le tracé, il « noyait la ligne », toujours perceptible pour le connaisseur, moins sensible au profane, et il obtenait des effets de

fondu dans le développement assez nouveaux. D'autre part, il ne restait pas, il ne pouvait pas rester étranger à la leçon de l'art debussyste. Il en éprouvait le charme, il en sentait profondément la beauté. Sans rien emprunter, à la lettre, de ses procédés si particuliers, il s'en inspirait pour des effets de coloris, de pittoresque, de chatoiement sonore qu'il n'avait pas jusque-là recherchés avec cette prédilection.

C'est à ces préoccupations fécondes que nous devons le *Chant de la Mer* pour piano (1919) et *Nuit* pour orchestre (1925).

Un titre comme *Chant de la Mer* est trompeur : on peut s'attendre à une musique directement descriptive. Or jamais Gustave Samazeuilh ne prétend dessiner, peindre un objet par le moyen des sons. Je parlais tout à l'heure de coloris. J'employais le mot « pittoresque ». Je voulais seulement faire allusion à cette couleur purement musicale, à ces effets de timbre qui peuvent si vivement solliciter notre imagination sans rien imiter des choses elles-mêmes. Ce sont des moyens qui nuancent notre pensée, donnent une direction à notre rêve, colorent notre lyrisme. Gustave Samazeuilh est un pur lyrique. Les yeux ouverts sur la réalité, il ne nous livre que les *sentiments* éveillés en lui par le contact des choses. Ses *impressions* en face de l'Océan, voilà ce que nous fait connaître, et non l'Océan lui-même, ce *Chant de la Mer*.

Quant à l'autre ouvrage que je citais à l'instant et qui s'intitule *Nuit,* c'est peut-être le chef-d'œuvre de Gustave Samazeuilh, l'œuvre à la fois la plus parfaite de forme et la plus inspirée.

Cette pièce symphonique prend pour occasion ces vers magnifiques de Henri de Régnier dans *Vestigia flammæ* :

> *Ô chère Nuit, ô toi, lumineuse et secrète,*
> *Dont mon cœur garde encor son battement divin,*
> ....

Ô toi qui me donnas l'heure où le temps s'arrête...

Cette pièce est toute de sentiment intérieur. Elle ne s'attache pas à des descriptions anecdotiques de quelques menus détails extérieurs. Elle est toute en émotion, toute à l'impression de sérénité, de tendre abandon, de mystère qui se dégage du spectacle nocturne de la nature. Toute en souvenir d'une passion vive dans un incomparable cadre, elle dit l'histoire d'une âme, – d'une âme qui pense et qui sent, – au cours d'une nuit favorable au rêve poétique.

« Étonnante intensité d'expression », écrivait Paul Souday au lendemain de la première audition.

« Liberté de facture, ajoutait Alfred Bruneau, qui parfois côtoie l'improvisation », malgré la rigueur d'un plan longuement étudié, mais adroitement dérobé à l'attention de l'auditeur.

Le succès fut général. Tous les critiques s'accordaient à reconnaître la valeur d'une œuvre si finement composée des nuances de sentiment et des nuances d'orchestre les plus subtiles et produisant, sans effort, un effet irrésistible d'émotion. Plusieurs la signalaient comme le meilleur ouvrage présenté au cours de la saison 1925.

À *Nuit* succédèrent les *Naïades au soir* (1926), autre pièce d'orchestre, autre poème symphonique sur ce texte par lequel l'auteur définit son dessein : « Elles dansent lentes et souples sur la grève humide où meurt le flot mouvant de la mer murmurante. Et les derniers rayons d'un soleil amical baignent leurs chairs nacrées d'une lumière chantante et douce. » Autre évocation, autre « paysage d'âme », qui reçut le meilleur accueil.

Ne pensez pas que les naïades, les sirènes et autres divinités marines soient décidément disparues de notre horizon humain et définitivement mortes. J'ai rencontré des pêcheurs bretons qui croient passionnément à leur existence, qui les ont vues

émerger des flots lointains au milieu de l’écume et prendre leurs ébats. Les rêves des poètes et des musiciens n’ont rien perdu de leur actualité vivante.

Après *Naïades au soir* vient un très original *Chant d’Espagne* pour soprano et orchestre, puis une bien jolie *Sérénade* de guitare, écrite à l’intention de Segovia et que j’ai eu le plaisir d’entendre exécutée par cet incomparable interprète.

Le Cercle des heures pour soprano et orchestre (1933) et différentes pièces de piano et de chant complètent ce remarquable catalogue.

Gustave Samazeuilh ne nous laisse qu’un regret, c’est qu’il n’ait pas davantage composé.

Mais c’est que son activité s’est dépensée de bien des façons diverses.

Et d’abord il exerça, et avec un zèle et une conscience rares, les fonctions de critique musical pendant dix-huit ans à la *République française.* Collaborateur éventuel du *Journal des Débats,* du *Temps,* de la *Revue de Paris* et des différentes revues spéciales de musique, il s’est fait un nom par la solidité de ses vues, la clarté de son style, et, – mérite assez rare, – son irréprochable courtoisie.

Outre cela, pendant plusieurs années, Gustave Samazeuilh fut le secrétaire général de la *Société nationale.*

Et puis, chez divers éditeurs, il a publié une centaine de transcriptions pour piano des œuvres orchestrales des maîtres classiques et romantiques.

Voilà une vie bien remplie et surtout d’œuvres qui comptent.

Il y a quelques années, – exactement le 31 août 1928, – Gustave Samazeuilh écrivait dans le *Ménestrel* un article sur *les influences et l’originalité en musique* où il disait d’excellentes

choses, notamment qu'il n'y a pas de musicien qui n'ait subi d'influences, même Debussy, qui semble l'un des plus indépendants qui soient. Mozart en subit comme personne, ce qui ne l'empêcha en rien d'être original. L'originalité de chacun consiste dans sa façon particulière d'absorber, d'assimiler les influences. Quand il imite une phrase de Schobert, Mozart en fait du Mozart, et elle ne ressemble plus du tout à du Schobert. Mais il y a des myopes qui ne voient que la lettre des textes, qui se bornent à la considération des détails de technique. Ces myopes sont aussi des sourds. L'originalité consiste pour eux à inventer un accord nouveau. À cet égard, Mozart n'aurait rien inventé. Derrière les sons, ils ne voient pas l'âme.

Ce qui fait l'originalité d'une œuvre, remarque avec raison Gustave Samazeuilh, c'est sa signification poétique. Ce qui implique que, pour être original, il faut d'abord être poète. Le reste viendra par surcroît. C'est justement ce don de poésie qu'apportait en lui en naissant notre auteur et qui fait le prix de ses ouvrages.

LOUIS DUMAS.

Un ami d'enfance.

Nous aimions tous deux la musique. Nous avons tâché de la servir, chacun à sa manière.

Louis Dumas naquit le 24 décembre 1877. Nos deux familles étaient intimement liées. Son père était professeur de lycée, sa mère donnait des leçons de piano et elle chantait. Je me rappelle comme elle disait la jolie romance : « Quand le bien-aimé reviendra… » J'en étais tout ému.

La grand'mère de Louis Dumas, Mme Charles Roger, chantait aussi. Elle avait une très belle voix et avait failli entrer à l'Opéra. Mais un mariage avec un négociant l'avait éloignée de la carrière théâtrale. Son père et sa mère, M. et Mme Bizot, avaient suivi tous deux cette carrière. M. Bizot avait créé Figaro dans la traduction française du *Barbier* de Rossini sur la scène de l'Odéon à Paris le 6 mai 1824, sous le pseudonyme de Lecomte. J'ai encore connu Mme Bizot, qui parlait de son art et de ses souvenirs de théâtre avec une ardeur passionnée.

On faisait beaucoup de musique dans nos deux familles, et on se réunissait fréquemment pour déchiffrer ensemble les partitions nouvelles ou relire les vieux opéras.

Louis Dumas fit ses études au même lycée que moi, dans ce magnifique lycée Michelet, ancien rendez-vous de chasse des princes de Condé, lycée de banlieue, alors appelé lycée de Vanves tout simplement, entouré d'un superbe parc de plusieurs hectares et dressé sur une colline d'où l'on avait sur le village d'Issy, le jardin du Séminaire, l'église au clocher pointu, les bois de Clamart, Meudon, Bellevue et toute la vallée de la Seine,

une vue incomparable. Nous en avons tous conservé un souvenir inoubliable.

De tous les siens, Louis Dumas avait hérité le goût de la musique. Ses études terminées au lycée, il entra au Conservatoire comme auditeur dans une classe de violoncelle. Mais la composition l'attirait davantage, et il n'eut point de peine, quand il se présenta au concours de Rome, à obtenir le premier grand prix (1906).

Après son séjour en Italie, il fit un temps partie comme violoncelliste du Quatuor Luquin, qui m'apportait son excellent concours aux conférences musicales que j'organisais alors à l'École des Hautes Études sociales sous la présidence de Romain Rolland.

Nous ne cessions de nous voir tant qu'il fut à Paris. Puis il nous quitta pour prendre, après la guerre de 1914, la direction du Conservatoire de Dijon, qu'il n'a point abandonnée depuis.

Louis Dumas a surtout écrit de la musique de chambre et de la musique symphonique. Il est l'auteur de trois *Sonates* piano et violon, une *Sonate* piano et violoncelle, deux *Quatuors à cordes,* un *Quatuor* avec piano, un *Quintette* avec piano, un *Trio* piano, violon et violoncelle, une *Symphonie romaine,* une *Ouverture.* Il a composé, d'autre part, de la *musique de scène* et une *Suite d'orchestre* pour *Stellus,* poème dramatique de son frère Charles Dumas, le poète, mort pour la France durant la guerre de 1914, – d'une âme si pure, si haute et d'un si beau talent, – une *Fantaisie* pour piano et orchestre, une *Rapsodie* pour violoncelle et orchestre, une *Messe* pour soli, chœur, orgue et orchestre, des mélodies, des chœurs, des pièces instrumentales.

À l'Opéra, en octobre 1931, Louis Dumas fit représenter deux actes sur un poème de Desveaux-Vérité et Fragerolle, *la Vision de Mona.* L'action est d'un caractère âpre, dur et triste, presque désespéré. Il s'agit d'un départ pour l'Islande, dans ce

vieux pays de Bretagne où l'on est habitué aux cruelles séparations, aux mois vécus dans la crainte, aux mois qui finissent si souvent dans le deuil. La « vision » est ici celle du fiancé attendu et qui a péri en mer, noyé. Lugubre sujet dont Louis Dumas a fortement exprimé le caractère tragique dans une musique simple et directe, sans vaine recherche, mais qui porte, – une musique ardente, colorée, poétique, comme tout ce qu'il a composé.

ADOLPHE PIRIOU.

Adolphe Piriou est Breton et fait honneur à son pays.

Il est né à Morlaix, en 1878.

Des études de pharmacie, il passa à celle de la composition sous la direction de Sérieyx et de Vincent d'Indy.

La Bretagne lui a inspiré *Au pied d'un vieux Calvaire* (1921), *Au pays de Komor en Armorique* (1929), *Au cours de l'Aven, le Rouet d'Armor,* légende chorégraphique (Opéra, 1931), et quelques autres ouvrages à la fois solides et poétiques.

JACQUES LARMANJAT.

Jacques Larmanjat, directeur du Conservatoire de Rennes, est né à Paris le 19 octobre 1878. C'est un ingénieux musicien, auteur de plusieurs ouvrages pour le théâtre : *Gina (*Nice, 1912), *Chacun pour soi* (Gaîté-Lyrique, 1914), *le Général malade* (Deauville et Cannes, 1925), *Robin et Marion* (Comédie-Française, 1930), *Hamlet* (Comédie-Française, 1932), *le Banquet,* ballet (Opéra-Comique, 1938). Pour le concert, il a écrit un *Divertissement* (1926), une *Sérénade* (1927), une *Fantaisie romantique.* (1932), *l'Écuyère aux cerceaux* (1933), *Marine* (1934), *Petit Concerto* pour saxo (1941). On a de lui des chœurs et des mélodies. Esprit cultivé, il compose d'un style relevé et, à écouter sa musique, on recueille un agrément certain.

GABRIEL GROVLEZ.

Une très belle tête : le masque classique du Romain.

Pourtant, Gabriel Grovlez est né dans les Flandres, à Lille (le 4 avril 1879), et sa mère était d'origine polonaise. Rien d'italien dans ses origines.

En avançant dans la vie, Grovlez conserve la magnifique pureté de ses traits.

Tout enfant, il manifesta de brillantes aptitudes musicales, qu'il devait sans doute à sa mère, excellente pianiste, et à sa grand'mère, élève de Chopin.

À la suite de graves revers de fortune, ses parents se fixèrent à Paris. Le petit Gabriel entra au Conservatoire, où il eut pour professeurs Kaiser, Decombes, Diémer, Lavignac, Gédalge et Fauré.

Il connut toutes les difficultés de l'existence. Il eut la vie dure. Il chanta tout d'abord (car il avait une jolie voix de soprano) dans mainte maîtrise, aux Blancs-Manteaux avec l'abbé Perruchot, à l'Église russe, à Saint-Gervais, où il eut la chance d'avoir pour maître Bordes, qui l'initia au grégorien et à la musique de la Renaissance. Il chanta à l'Opéra dans le chœur des enfants du *Prophète* et dans celui *d'Ascanio.* Il joua du violon au Théâtre Montparnasse et « autres bastringues » ! Il donna des leçons de piano à des prix dérisoires. Enfin il fut de bonne heure rompu à « l'abominable métier », qui dresse à la vie et à la musique.

En sortant du Conservatoire, il chercha d'abord sa voie dans les tournées de concerts. Il parcourut, soit seul, soit avec le violoniste Henri Marteau, une grande partie de l'Europe, la

Suède, la Norvège, le Danemark, l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Pologne. C'est au retour d'un de ces voyages que je le rencontrai pour la première fois dans la famille de mon ami Henri Marteau, à Reims où nous passâmes ensemble de joyeuses fêtes de Noël, où la musique eut sa bonne part. C'était, je crois bien, en 1899.

Après quoi, Gabriel Grovlez entra à la *Schola Cantorum* comme professeur de la classe supérieure de piano, succédant à Albeniz et à Risler. Il y resta dix ans. Puis vinrent trois années passées comme chef de chant et chef d'orchestre intérimaire à l'Opéra-Comique.

C'est alors que Jacques Rouché prit Gabriel Grovlez au Théâtre des Arts comme directeur de la musique et de l'orchestre. Dans cette fonction, Grovlez eut une activité extrêmement féconde. C'est lui, en effet, qui monta en ballets *Dolly* de Fauré, *le Festin de l'Araignée* d'Albert Roussel, *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel, à côté de maints opéras de Monteverdi, de Lully et de Rameau. Je me rappelle un bien remarquable premier acte de l'*Orphée* de Gluck, où chantait Mme Croiza, – de quel style, on l'imagine sans peine !

Lorsque Jacques Rouché passa du Théâtre des Arts à l'Opéra, il emmena avec lui Grovlez, qui resta vingt années attaché à l'Académie nationale de musique. Entre temps, il dirigea une des saisons des ballets russes de Serge Diaghilew, quatre saisons de l'Opéra de Monte-Carlo, deux saisons du Manhattan-Opera de New-York et de l'Opéra de Chicago, deux saisons du San Carlos de Lisbonne, une saison de l'Opéra royal du Caire.

Au cours de cette existence déjà si remplie, Gabriel Grovlez trouvait le moyen de composer des œuvres importantes et nombreuses : pour le théâtre : *Cœur de rubis,* conte lyrique en trois actes (1906, Opéra de Nice, 1922) ; *Maïmouna,* ballet en deux actes (1916, Opéra de Paris, 1921) ; *la Fête à Robinson,* ballet en un acte (1921, Manhattan-Opera, 1922) ; *la Princesse au jardin* (1914, Opéra de Paris, 1941) ; *le Marquis de Carabas,* conte ly-

rique en trois actes sur un livret de Romain Coolus (1926), prix de la Ville de Paris (1936).

Pour le concert : *Dans le Jardin,* poème symphonique en trois parties pour soprano solo, chœurs de femmes et orchestre (1907, Concerts Poulet, 1933) ; *la Vengeance des Fleurs,* poème symphonique d'après une ballade de Freiligrath (1910, Concerts Colonne, 1914) ; *le Reposoir des Amants,* poème symphonique (1914, Concerts Lamoureux, 1914) ; *Madrigal lyrique* (Henri de Régnier), soprano et orchestre (1910, Concerts Lamoureux, 1922).

De la musique de chambre, de la musique de piano et une centaine de mélodies dont trois *Ballades françaises* de Paul Fort (1927) et trois *Poèmes de Jacques Heugel* (1935).

Gabriel Grovlez écrit volontiers une musique douce, tendre, délicate, souvent chatoyante et qui n'est pas dépourvue d'un certain charme poétique.

PHILIPPE GAUBERT.

Dans ma jeunesse, j'apprenais le violon auprès de Laurent Léon, directeur de la musique à la Comédie-Française. Il m'emmenait assez souvent au théâtre jouer dans son orchestre une partie de deuxième violon ou d'alto. J'y rencontrais Philippe Gaubert, encore presque enfant, élève au Conservatoire, mince comme un fil, la figure en lame de couteau, l'œil brillant d'ardeur et de foi.

Nous nous perdîmes de vue bientôt. J'allai philosopher en province. Nous nous retrouvâmes plus tard, quand je fis de la critique musicale. Je me rappelle notamment une certaine fois, à Salzbourg, où il conduisit adorablement le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune,* à la tête des « Philharmoniker » de Vienne, et où nous étions invités ensemble à une réception du ministre de France.

Il était devenu corpulent, le visage plein, les yeux toujours de la même vivacité, du même éclat, avec toujours son regard d'adolescent. On y lisait, surtout dans ses dernières années, une grande bonté.

Il était né à Cahors, le 3 juillet 1879. Il vint à Paris à l'âge de 7 ans, fut présenté à Taffanel, qui le prit en affection. À 15 ans, il remportait au Conservatoire un premier prix de flûte particulièrement brillant, ce qui ne l'avait pas empêché d'apprendre en même temps le violon. Il devint un admirable flûtiste. Il fallait l'entendre jouer, avec sa sonorité tout à tour incisive et douce, et avec quel instinct poétique, la *Sonate* pour flûte, alto et harpe de Claude Debussy.

Il étudia l'harmonie avec Pugno, puis avec Xavier Leroux, la composition avec Charles Lenepveu. Il obtint en 1903 un prix de fugue, et en 1905 le second grand prix de Rome.

Entre temps, en 1904, sans avoir jamais tenu la baguette de dirigeant, il se présentait au concours pour le poste de second chef de la Société des concerts du Conservatoire, qu'il se voyait attribué sans difficulté. On lui avait imposé de rudes épreuves. Il avait eu à conduire le périlleux scherzo de la 1re *Symphonie* de Schumann et le finale de la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven. Plus tard, il devait remplacer Messager comme premier chef d'orchestre de la Société, et en 1936, il devait prendre la direction de la musique à l'Opéra. Ce fut un chef remarquable ; il savait donner à une œuvre la chaleur et le mouvement qui la rendent vivante. Il conduisait avec beaucoup d'énergie, – dont il abusait un peu parfois, – mais était aussi bien capable, à l'occasion, de délicatesse et de la plus pénétrante subtilité.

Pendant la guerre de 1914, il fit trois années de front et reçut la croix de guerre à Verdun. Il était ensuite nommé professeur de flûte au Conservatoire, où il succédait à son maître Taffanel. Plus tard, succédant à Vincent d'Indy et à Paul Dukas, il devint professeur de la classe d'orchestre.

Il voyageait à travers toute l'Europe, où il soutenait remarquablement la réputation de la musique française.

Une vie, comme on voit, des plus remplies. Une activité sans répit. Gaubert trouvait cependant le temps de composer.

Dès 1913, il faisait représenter au théâtre de Nantes une *Sonia*, en trois actes, dont la « fraîcheur » fut grandement louée. L'année suivante, il donnait à l'Opéra un ballet, *Philotis*, dont on applaudissait « la franchise des rythmes et la grâce des cantilènes ». Puis venait en 1929, un conte musical, *Naïla*. Une « épopée chorégraphique », *Alexandre le Grand*, remportait un particulier succès et dépassa à l'Opéra la cinquantième représentation. *Le Chevalier et la Damoiselle*, enfin, s'annonce comme devant fournir une brillante carrière.

Au concert, Philippe Gaubert a fait entendre un *Poème pastoral* (1910), *le Cortège d'Amphitrite* (1911), une suite sym-

phonique, *Fresques* (1921), quatre *Esquisses* (1925), *les Chants de la Mer* (1929), *Au pays basque* (1930), *les Chants de la Terre* (1931), *le Concert en fa* (1932), une de ses plus heureuses inspirations, les *Inscriptions pour les portes de la ville* (1934), *la Symphonie en fa* (1935-36), *le Poème des Champs et des Villages* et de nombreuses pièces instrumentales et vocales et de musique de chambre.

Nourri quotidiennement de la musique de tous les âges, Philippe Gaubert possédait tous les secrets de l'orchestration et du style, dont il usait avec une merveilleuse facilité. Sans apporter à l'art français rien de précisément nouveau, il le servit dignement et fit surtout preuve de beaucoup de charme et de poésie.

Sa fin subite, le 8 juillet 1941, fut universellement regrettée.

CANTELOUBE DE MALARET.

Canteloube de Malaret est né à Annonay, dans l'Ardèche, le 21 octobre 1879, d'une mère cévenole et d'un père auvergnat. On ne s'étonnera pas de trouver quelque parenté entre son art et celui de Vincent d'Indy, qui, lui aussi, tient à l'Ardèche par ses origines. Tout au moins, ces deux compositeurs ont-ils la même affection pour les chansons populaires de nos vieilles provinces montagnardes.

Dès l'âge de 4 ans et demi, Canteloube commença l'étude du piano et de la musique sous la direction d'une élève et amie de Chopin, Mlle Dætzer, que les dons de l'enfant intéressaient. D'ailleurs, on ne songeait pas à faire de lui un musicien. Il poursuivit ses études au lycée jusqu'au baccalauréat, puis entra dans les bureaux de la Société générale, à Bordeaux. Le voilà donc dans la finance. La banque l'aurait peut-être retenu si une maladie de sa mère ne l'avait rappelé auprès d'elle. Il y resta.

Il se fixe à Malaret, près de Bagnac, dans le Lot. Il vit désormais au milieu d'une nature pittoresque, poétique, prenante. Il en sent la beauté, le charme profond.

D'instinct, il se met à composer, et, dans sa musique, il chante spontanément cette nature qu'il aime à la passion.

Mais il n'est point content de ce qu'il écrit.

Il s'aperçoit qu'il lui manque trop de connaissances, qu'il ignore son métier. Il a besoin d'un guide. Le hasard le met en rapport avec Vincent d'Indy, en 1901. Il entreprend avec lui l'étude du contrepoint par correspondance. Mais cette sorte d'enseignement à distance finit par lui paraître insuffisante. Il vient à Paris. Il se fait inscrire comme élève à la *Schola Cantorum*, où il entre en relations, avec Bordes, Albeniz, Déodat de

Séverac, et où il achève avec d'Indy ses études de fugue, de composition et d'instrumentation.

Armé de pied en cap, maintenant, Canteloube va composer.

Il ne se précipite point sur sa tâche, impatient d'aboutir. Avant de courir au but, il le considère longtemps d'un œil calme et profond. Mince, sec, fin, il est fait pour l'action réfléchie. C'est ce qu'on lit sur son visage aux traits si nettement gravés. Il aurait réussi aussi bien dans une autre entreprise que celle d'un art comme la musique.

La musique, il l'emploiera à exprimer ce qu'il sent si intimement : la vie paysanne et l'âme de la terre natale, de la terre des ancêtres.

À cet égard, les titres de ses ouvrages sont significatifs : *Dans la Montagne,* suite pour piano et violon en quatre parties (1907), *Églogue d'automne* pour chant et orchestre (1909), *Au Printemps,* pour chant et orchestre (1919), *l'Arada* (la Terre), six mélodies (1923), les *Préludes du Mas* pour orchestre (1922), dont l'exécution aux Concerts Colonne remporta un si brillant succès, *Chants d'Auvergne,* trois séries pour chant et orchestre, un de ses ouvrages les plus populaires, enfin *le Mas* (1911-1913), représenté à l'Opéra le 3 avril 1929, dont Canteloube a écrit à la fois le poème et la musique.

Le « Mas », en pays de langue d'oc, c'est le domaine familial, la maison avec ses dépendances et ses terres, sorte de bien héréditaire dont la conservation est à la charge de l'aîné, les cadets allant chercher fortune ailleurs. C'est dans ce cadre du « Mas » que se passe l'action du drame lyrique de Canteloube.

C'est une rustique histoire d'amour. Mais c'est surtout une vaste symphonie poétique et musicale de toutes les voix de la terre, de la terre avec tout ce qu'elle représente de travail, de dévouement, de patience, de vertu, de profond attachement à ses bienfaits et aux lieux qui en font une individualité. Le drame est

traversé par un courant de foi robuste dans l'avenir de la vie paysanne. Pièce de plein air, pièce non pas réaliste, comme on l'a dit à tort, mais poétique et symboliste.

Les thèmes populaires ou pseudo-populaires y abondent. L'inspiration de Canteloube est toute nourrie du folklore. En cela il fait songer à Vincent d'Indy, à Déodat de Séverac et aussi à Alfred Bruneau. Les chœurs jouent naturellement dans sa partition un rôle considérable. Chœurs qui sont rarement en scène, qui chantent dans le lointain et créent ainsi à l'œuvre une atmosphère très émouvante. Une des pages les plus charmantes est celle de la bourrée, la vraie, celle d'Auvergne, à trois temps, et non pas la bourrée française du XVIIe siècle, – danse sans lourdeur et sans sabots, légère et gracieuse.

Le Mas résume l'art de Canteloube de Malaret. C'est l'aboutissement de son effort, l'épanouissement de sa personnalité.

Cet homme des champs, dans un temps de machinisme, de vie trépidante, de surproduction industrielle, est une exception qui arrête tout de suite l'attention et la retient. Et, par contraste avec nos habitudes et nos travers, nous aimons sa poésie calme et tranquille, sa musique simple et saine, d'une veine si chaude et si généreuse.

MAURICE DELAGE.

Un cas curieux, un cas étrange.

Né le 13 novembre 1879, à Paris, d'une famille non musicienne, Maurice Delage est resté pendant toute son enfance et sa première jeunesse tout à fait étranger à la musique. Il fit ses études secondaires, passa ses deux baccalauréats, séjourna en Angleterre pour apprendre l'anglais et l'espagnol, et il entra en fin de compte comme employé dans une agence maritime de la rue Scribe.

Puis il changea de voie. À 20 ans, il se fait engager dans une société de pêche à Boulogne-sur-Mer (où il apprend le boulonnais, – qui est une vraie langue, dit-il).

De 1900 à 1901 (mois d'avril), il fait son service militaire. Il est réformé pour un léger défaut de l'œil. Et c'est alors que la musique apparaît pour la première fois dans sa vie sous la forme d'une jolie basse italienne de 1735 dont il fait l'acquisition. Il se met à jouer du violoncelle d'instinct. Il apprend la clé de *fa* pour pouvoir déchiffrer des morceaux, car il ne savait pas encore ses notes. Mais il continue d'ignorer la clé de *sol.*

En 1902, il fait la connaissance de Léon-Paul Fargue, de François de Marliave, le peintre, de Paul Sordes, autre peintre, chez lequel il rencontre Ravel.

Entre temps, *Pelléas* l'avait enthousiasmé, à tel point que, pour jouer l'œuvre, il apprend le piano. Il l'apprend tout seul et il en joue tout de suite admirablement. Il est d'ailleurs doué d'une mémoire musicale extraordinaire. Il faut l'entendre exécuter par cœur les interludes de *Pelléas,* dont il n'a jamais lu le texte gravé. Il ne sait pas lire la musique ou presque. Il lui est

impossible de déchiffrer un texte un peu difficile, mais par l'audition, il le reproduit immédiatement. Singulier mélange de dons et de lacunes.

Ravel, étonné de ses facilités, s'offre à le faire travailler.

Travail un peu décousu, qui se passe en interminables conversations autour de la musique plutôt qu'à propos de technique proprement dite. Delage parcourt ainsi, d'un œil ébloui et à bâtons rompus, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, qu'il aurait au besoin inventés. Il fait des objections. Il n'est jamais convaincu. « C'est un caractère indomptable », dit Ravel. « Vous êtes trop musicien, » reproche-t-il à Delage. Et puis, comment y comprendre quelque chose ? Un jour, Ravel déclare que l'harmonie, le contrepoint, tout cela ne sert pas à grand'chose (on a beau de le dire quand on les possède à fond). Il prétend que le développement d'un thème sort tout entier du thème lui-même. Un autre jour, il annonce à son ami que son *Trio* est entièrement terminé dans sa tête : *il n'y manque que les thèmes.* Alors ?

La première œuvre de Maurice Delage est *Conté par la mer* (1908), que d'Indy refuse à *la Société nationale* à propos d'un *ut* grave du cor qui ne devrait pas sonner, prétendait-il. Ravel soutient la cause de Delage. Vive discussion, d'où sort la nouvelle société rivale, la S. M. I. (Société de Musique Indépendante). D'ailleurs, la S. M. I. se contente de donner une *lecture,* mais pas *d'audition* de *Conté par la Mer.*

En 1910, Delage écrit trois *mélodies*, chantées par Stéphane Austin.

En 1911-1912, voyage passionnant aux Indes, d'où Delage rapporte ses quatre *Poèmes hindous* (1913), chantés par Rose Féart avec l'accompagnement d'un orchestre de dix instruments.

Vient 1914. Cinquante-deux mois de guerre. Maurice Delage, qui s'est engagé malgré sa réforme, part à 34 ans, revient à

38. Au front, il compose *Ragamalika*, mais la démobilisation le trouve assez désemparé.

Il se remet cependant à composer, comme il composera toujours, au piano. Incapable de composer sur la table, la musique écrite n'existe pas pour lui. Il ne la regarde pas. Il ne la lit pas. Il faut qu'il l'entende, qu'elle entre en lui, qu'elle l'emplisse de sa voix puissante. « J'aime à être violé », dit-il.

Il faut bien l'écrire, en définitive, cette musique qu'il compose, qu'il invente. Quelle tâche, quelle tâche écrasante ! Il n'en finit pas de noircir du papier, de le couvrir de notes, de « gommer » à l'infini, jusqu'à ce que le papier ne supporte plus la gomme. Alors, il jette la feuille et il en prend une autre. Jamais content de ce qu'il a découvert. Tous les thèmes, toutes les harmonies lui répugnent. Toujours insatisfait de lui-même. Ce qu'il a publié ne représente qu'une partie infime de ce qu'il a écrit, puis déchiré.

Et voilà comment ce musicien extraordinairement doué produit fort peu après la guerre : en 1920, une pièce pour piano, intitulée *Schumann*, qu'il déclare aujourd'hui « longuette et mal bâtie », puis une *Ouverture pour le ballet de l'Avenir* (1920-23), jouée aux Concerts Koussevitky, à l'Opéra, des mélodies ; en 1924, sept *Hai-kai* pour petit orchestre ; en 1931, trois pièces d'orchestre : *Nuit de Noël, Hommage à Falla, Danse,* jouée par Straram ; en 1934, *Trois Chants de la jungle* pour petit orchestre, dont deux d'après Kipling. Depuis, Maurice Delage n'a rien écrit, ou plutôt il n'a rien publié, car il ne cesse de composer, mais sans arriver jamais à faire œuvre qu'il juge valable. « Je gomme », me dit-il. Il travaille en ce moment à un quatuor.

Quarante ans il a vécu avec Ravel, dont on peut bien l'appeler le disciple, mais dont il fut surtout l'ami, de trois ans seulement plus jeune que son « maître ». Émerveillé par Debussy, Ravel, Strawinsky, il vous joue, à volonté, la plupart de leurs œuvres par cœur. Mais si vous lui demandez d'exécuter dans les mêmes conditions une des siennes, il s'y refuse : il ne pourrait

pas ; chaque accord se présenterait à sa mémoire comme la plaque tournante d'une multitude de bifurcations, entre lesquelles il a choisi jadis, après mille tâtonnements, mais parmi lesquelles il demeurerait maintenant de nouveau indécis.

Debussy, enthousiasmé de ses *Poèmes hindous,* lui demanda un jour de les lui jouer, la musique sous les yeux. Il faillit s'effondrer.

À la fois un inspiré, à qui les idées ne manquent jamais, et un esprit atrocement critique, qui détruit au fur et à mesure qu'il s'ébauche l'ouvrage commencé qui ne s'achève jamais.

Mais quand il arrive enfin à mettre debout une œuvre, de quelle subtile perfection ne donne-t-elle pas l'exemple ! Et comme elle remplit, et au delà de son plus riche espoir, notre longue attente !

L'exquis musicien de la *qualité.*

ANDRÉ CAPLET.

Une victime de la « grande guerre ».

Il la fit très bravement, en 1914, dans un régiment d'infanterie, où, avec le grade de sergent, il assurait un service de liaison. Il fut gazé. Lors de la démobilisation, il paraissait guéri. Les poumons restaient profondément atteints.

Au mois de mars 1925, en revenant du Havre, où il avait dirigé un concert, il prit froid dans le train. On crut d'abord à un simple rhume. Le mal augmenta peu à peu et devint en définitive une pleurésie purulente. Une intervention chirurgicale, tentée en dernière heure, ne sauva pas Caplet.

Nous avons perdu en lui un très grand musicien.

*

Il était né au Havre, le 27 novembre 1879.

Entré tout enfant à l'École de musique de la ville, il y obtint à 9 ans un premier prix de violon.

Il étudia ensuite le piano, – dont il joua plus tard merveilleusement, – l'harmonie et le contrepoint sous la direction de l'excellent technicien Woollett.

En 1896, il vint à Paris, entra au Conservatoire. Il eut alors des moments très difficiles. Il devait gagner son pain. Il jouait, la nuit, dans les orchestres de danse. Au printemps de 1897, – il avait 17 ans, – une occasion propice lui permit de trouver des besognes moins dures. Le directeur de la Porte-Saint-Martin monta une pièce à grand spectacle, pour laquelle Xavier Leroux et André Messager avaient fourni une importante musique. On avait réuni un excellent orchestre, que dirigeait Leroux. La pièce

tomba à plat. Dès la deuxième représentation, Leroux ne voulut plus paraître au pupitre et il mit Caplet à sa place. Tout de suite, Caplet dirigea avec l'habileté et l'autorité d'un vieux routier. La moitié de l'orchestre, avant la représentation, le traitait en gamin, le plaisantait, le tutoyait. Mais quand il prit la baguette, on ne vit plus en lui qu'un maître devant lequel chacun s'inclinait respectueusement. Dès lors, le renom du jeune musicien commença de se répandre dans le milieu des professionnels. Et il trouvait à s'employer comme chef d'orchestre.

Cependant, au Conservatoire, Caplet obtenait un premier prix d'harmonie, un premier accessit de fugue et de contrepoint, un premier prix d'accompagnement, et, en 1901, l'Institut lui attribuait le prix de Rome.

Il resta peu de temps à la villa Médicis. Son caractère indépendant s'accommodait mal des exigences d'une discipline pourtant peu rigoureuse. Il reprit sa liberté et revint à Paris. Il continua de s'y faire connaître par ses remarquables dons de chef d'orchestre, et rapidement il obtint de brillants engagements à l'étranger. En Allemagne, aux États-Unis, en Angleterre, il conduisit des œuvres françaises avec le plus éclatant succès.

Les Parisiens qui assistèrent aux représentations du *Martyre de saint Sébastien,* organisées au Châtelet par Ida Rubinstein, n'oublieront jamais de quelle façon magistrale, à la fois subtile, pénétrante et forte, Caplet dirigea la musique de Claude Debussy.

Une de ses dernières réalisations fut l'admirable mise au point du *Triomphe de l'Amour,* de Lully, au théâtre de l'Opéra.

Ce n'était pas du tout le chef aux grands gestes, aux attitudes prétentieuses. Il ne songeait pas un seul instant au public. Il ne voyait que ce qu'il avait devant lui, son orchestre et sa partition.

Des indications minutieuses émanaient de toute sa personne, de ses bras, de ses mains, de chacun de ses doigts, de sa physionomie sans cesse modifiée et dont chaque pli avait sa signification expressive, de ses épaules tantôt ramassées et tantôt au contraire largement ouvertes, de ses jambes même, un peu molles, presque pliées en toutes sortes de poses significatives, rarement tendues et raidies. On n'imagine pas ce qu'il obtenait parfois par la puissance suggestive d'un simple « clin d'œil ».

Une « oreille » extraordinaire lui permettait de rectifier instantanément la moindre erreur ou la plus légère imperfection d'exécution. Un musicien d'orchestre confia un jour à Roland-Manuel : « Nous sommes dans ses mains comme les bielles, les boulons et les entretoises du *Navire qui s'y retrouve* dont parle Kipling. »

Aucun détail ne lui échappait. Il veillait à tout. Il ne semblait même porter d'attention qu'au détail et oublier la grande ligne d'ensemble. Il n'en était rien. Et on ne sait comment des exécutions qui semblaient préparées au microscope ou au microphone prenaient une largeur de style, une ampleur d'éloquence incomparables.

Il ne se contentait pas à peu de frais. À la fois têtu et patient, il lui fallait la perfection. Et si on ne lui fournissait pas les moyens de l'obtenir, il préférait renoncer, même en dernière heure, à conduire un orchestre insuffisamment préparé. C'est ainsi qu'il quitta l'Opéra en claquant les portes à la veille d'une répétition générale qu'il jugeait prématurée. Adroit, rusé, excellent diplomate à l'occasion. Mais il y avait des inconvenances artistiques contre lesquelles toute sa sensibilité se révoltait, et il avait alors le mot dur, l'acte violent, sans aucune diplomatie.

Un Normand, un homme robuste et corpulent, très fin sous son apparence un peu épaisse.

Il ne vivait que pour la musique. Distrait, dès qu'on lui parlait d'autre chose.

*

Le métier de chef d'orchestre, Caplet aurait pu l'exercer triomphalement et en recueillir gloire et fortune. Il voulait mieux. Il avait la légitime ambition de se faire un nom comme compositeur. C'est pourquoi il parut si peu souvent en public, se renfermant chez lui pour méditer des œuvres.

Tout jeune, Debussy l'avait pris en amitié. Et Caplet avait tout de suite voué une admiration sans bornes à l'auteur de *Pelléas*. Il en comprenait, il en sentait, il en interprétait la musique mieux que personne. Quand il se mit à composer lui-même, ce fut d'abord sous l'inspiration de son illustre ami. Il imita Debussy, il fut un peu debussyste. Il le resta toujours plus ou moins.

Mais, peu à peu, il conquit son originalité, et à un double titre : à la fois par sa façon personnelle de concevoir la relation de l'art avec la vie et par ses procédés de réalisation technique.

Pour n'indiquer que la plus importante différence, ce qui éloigne considérablement Caplet de Debussy, c'est qu'il a une âme de croyant, de dévot même, et qu'il fait principalement servir la musique à exprimer sa profonde piété : il sera, par excellence, un auteur religieux.

Debussy a bien été intéressé par le sentiment religieux, et il l'a exprimé de façon merveilleusement pénétrante quand il a écrit *Saint Sébastien*. Mais il l'observe du dehors. Il reste étranger à l'Église. Ce n'est pas un croyant, c'est un sceptique, c'est un rêveur, qui ne voit partout qu'illusion et ne se repose dans aucune affirmation absolue.

C'est du dedans de l'Église, au contraire, et comme un de ses fidèles les plus étroitement attachés à la lettre et à l'esprit du dogme que Caplet dit son ardent souci de salut éternel. À l'heure présente, un compositeur religieux de cette sincérité et de cette profondeur de sentiment demeure presque une exception.

Il faut lire et relire ses *Prières* sur des textes français (l'*Oraison dominicale* et la *Salutation angélique),* sa *Messe à trois voix* (1919), dite « des petits enfants de Saint-Eustache-la-Forêt », son *Ô salutaris,* son *Pie Jesu,* son poème *la Croix douloureuse* sur un texte de Lacordaire, et surtout son dernier ouvrage et peut-être son chef-d'œuvre, *le Miroir de Jésus,* sur un beau poème d'Henri Ghéon, rempli d'images parlantes, intime et fervent, d'une ardente concision.

On remarquera que cette musique se libère volontiers des formules traditionnelles. Elle est très moderne. Et cependant elle conserve un parfum catholique très prononcé. C'est qu'André Caplet se souvient tout de même des procédés de l'art médiéval par l'emploi qu'il fait, en le rajeunissant, de la quarte et de la quinte, du déchant et des mouvements parallèles. André Caplet connaissait d'ailleurs à fond la technique grégorienne. L'été qui précéda sa mort, il fit un long pèlerinage à Solesmes. Et, quelques jours après qu'il fut disparu, se tenait à Paris un congrès de musique sacrée, où il devait lire une communication sur l'art grégorien dans ses rapports avec la musique moderne. De l'art grégorien il retient l'esprit plus que la lettre, et sa musique sonne tout nouvellement à nos oreilles. De l'art grégorien, il renouvelle le caractère essentiellement frais, clair et joyeux dans la plupart des cas. Pourquoi donc la religion serait-elle exclusivement triste ? Qu'y a-t-il donc de triste dans la perspective des régions célestes où demeurent les anges, dans la perspective d'une éternelle béatitude ? La foi du chrétien ne consiste-t-elle pas à affirmer la réalité de ce bonheur supraterrestre ? « La musique de Caplet, observe justement Maurice Brillant, n'est point du tout janséniste... Trop de musiciens spécialisés dans l'art religieux veulent être graves, deviennent lamentablement austères, ou bien nous font entendre, pour nos péchés, des motets, des messes et saluts si gris, si monotones, si monochromes qu'on se demande s'ils ne veulent pas donner aux malheureux fidèles une salutaire impression du purgatoire. »

Un des camarades de Caplet raconte qu'en 1917 il le rencontra dans une bourgade de Picardie. Caplet lui demanda de prêter son concours à une cérémonie religieuse au cours de laquelle devaient être exécutées ses *Prières*. C'est dans la petite église de Ham, plus tard détruite, qu'eut lieu la première audition de ces pages émouvantes. « Les marmites ennemies avaient endommagé les verrières. Les oiseaux avaient fait leurs nids sous les chapiteaux des colonnes du chœur. Ils pépiaient gaîment, cependant que s'élevait le tendre chant de « Je vous salue, Marie ». Pas très loin, dans la direction de Saint-Quentin, l'artillerie lourde faisait les basses. Caplet était très ému. »

La guerre développa certainement en Caplet des dispositions pieuses, qui n'avaient pas manqué de se manifester auparavant en lui, mais qui prirent dès lors une importance croissante dans sa vie.

Puisque nous parlons de la guerre, disons un mot d'une courte pièce que Caplet écrivit au front sur quelques vers de ce délicieux sonnet de Joachim du Bellay :

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage...

Caplet n'a pris que le second quatrain de ce sonnet pour le mettre en musique :

Quand reverrai-je, hélas ! de mon pauvre village
Fumer la cheminée ; et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage !

Il composa cette courte page, en juillet 1916, aux Éparges, dans la ferme d'Amblonville. Circonstance tragique qui peut nous aider à mieux comprendre le sentiment souligné par cette indication de l'auteur : *doux, sans révolte.*

Debussy admirait profondément ce « Quand reverrai-je, hélas ! ». Il disait qu'il ne connaissait guère de musique plus émouvante, dans sa tranquille douleur et son secret espoir.

*

Revenons au *Miroir de Jésus* d'Henri Ghéon. L'illustration d'André Caplet est des plus remarquables. Ces sujets mystiques lui conviennent à merveille. Il a le recueillement, la tendresse, l'effusion, le charme et la douloureuse pitié qui sont ici nécessaires.

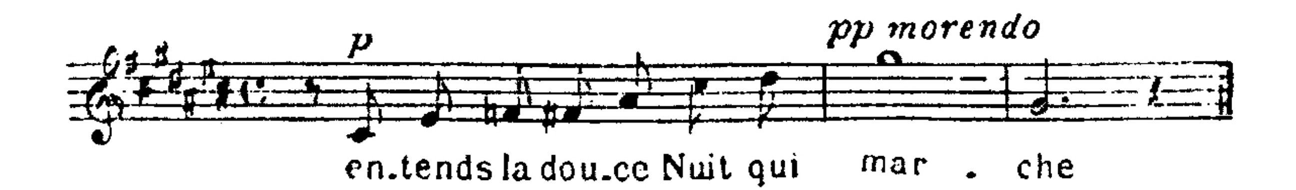
Le *Miroir de Jésus* fut écrit, dans sa première version, pour une voix de mezzo – (Caplet pensait nettement à la voix de Claire Croiza. C'est pour elle que le rôle fut composé. Elle en fut l'incomparable interprète) – avec accompagnement d'un chœur de voix de femmes, d'un orchestre à cordes et de deux harpes. On admire avec quel art Caplet utilisa ces ressources si restreintes. On dirait presque à certains moments qu'on entend des bois, des cuivres, une flûte, un hautbois, des trompettes, tant l'auteur sait tirer parti des timbres de ses violons et en varier les effets. Certaines basses de harpe prennent un accent, une vigueur, une majesté incroyables, et quelque chose de terrifiant par endroits. Et tout cela sonne avec une étonnante plénitude.

Les voix d'accompagnement sont aussi traitées avec un particulier bonheur. Caplet emploie un procédé analogue à l'une des meilleures inventions de Darius Milhaud dans *la Brebis égarée.* Il fait annoncer les scènes (et tout d'abord le titre général de l'œuvre et les noms des auteurs) par un trio de solistes, dans une intention à la fois décorative et expressive des plus gracieuses et des plus piquantes en son tour de naïveté archaïque.

Techniquement, Caplet s'est éloigné de Debussy et de l'impressionnisme. Il a plus ou moins renoncé à la recherche des effets de flou, d'enveloppement vaporeux, pour tenter au contraire d'obtenir un dessin net, des accents marqués, une harmonie au besoin presque rude, et il n'a pas négligé certaines conquêtes du polytonalisme.

Surtout, il écrit pour les voix d'une façon très personnelle.

Debussy demande souvent à la voix des effets presque impossibles à rendre. Ainsi dans cette conclusion, d'ailleurs admirable de *Recueillement* :



Debussy rêve d'une « voix idéale » qui s'assouplirait à tous ses besoins de poète. Il se moque des voix réelles. Tirez-vous d'affaire comme vous le pourrez, chanteurs et chanteuses ! Il en résulte d'ailleurs un délicieux caprice, une savoureuse liberté dans son discours musical. Mais rares sont les interprètes qui nous satisfont pleinement en cherchant à donner un corps à ce chant imaginaire.

Caplet a aimé la voix humaine par-dessus tout. Il a infiniment plus écrit pour les voix que pour les instruments. Il a étudié de tout près, dans son exacte réalité, cet instrument naturel. Il en connaît à merveille le mécanisme. Et, comme il arrive toujours, l'étude attentive du moyen artistique lui suggère des effets nouveaux et tout un système original d'écriture.

*

Caplet n'a pas composé que de la musique religieuse. Et quand il se maintient dans le domaine de la musique profane, il atteint souvent pour exprimer des passions purement humaines, à une profondeur de sentiment qui ne se rencontre que chez les grands maîtres. C'est ainsi que deux mélodies, *Adieu en barque* et *Forêt*, me paraissent devoir être comptées parmi les pages capitales de la musique française. On en vient à se demander si un Henri Duparc s'est élevé plus haut. Il y avait peut-être plus de magnificence dans son style, – et encore on en pourrait discuter, – mais certainement pas plus d'harmonieuse beauté, ni de pénétrante sensibilité.

La musique d'orchestre de Caplet comprend surtout des inédits : *Suite d'orchestre* (1900), *Salammbô* (1902), *Légende* (1905).

Mais il faut mettre hors de pair ce si curieux concerto pour violoncelle qu'il intitule *Épiphanie* et dont il emprunte l'argument à une légende éthiopienne.

Pour la harpe, Caplet a écrit en 1924 deux *Divertissements* d'un charme exquis : *À la Française* et *À l'Espagnole.*

Quand il mourut, Caplet avait mis en chantier deux ouvrages qu'il n'eut pas le temps de terminer, *Catherine de Sienne* et une *Sonate* pour orgue, violoncelle et voix.

*

Yvonne Gouverné, sa fervente disciple[36], m'écrivait naguère : « André Caplet parlait peu de lui-même, mais, lorsqu'il avait exigé, un an avant de mourir, que je fasse une courte notice pour son éditeur, j'avais été frappée du ton sur lequel il m'avait fait cette remarque : « Il faudra faire sentir que toujours j'ai aimé la mer ; qu'enfant, je restais des heures à flâner au bord des grands bassins du Havre, que mon plus grand bonheur était de m'évader dans une de ces barques fragiles et que *j'imaginais le son des voix dans le bruit des voiles...* » Dévoré par une fièvre qui ne devait plus le quitter, il disait souvent : « Je voudrais me tremper les mains dans la mer... » Il y avait en lui du pirate et du jongleur de Notre-Dame. »

---

[36] Yvonne Gouverné a eu le rare mérite de former une chorale qui est bien vite devenue l'une des premières de France et d'Europe. Elle a suivi, en en prenant la direction, les indications minutieusement méditées qu'elle avait recueillies auprès de son maître André Caplet et qui renouvelaient en partie l'art du chœur.

Comme Debussy, Caplet doit une grande partie de son inspiration à la nature, surtout aux bruits, aux sons, aux parfums qui tournent dans l'air.

*

André Caplet est parti précisément au moment où il prenait pleine conscience de ses dons et en réalisait l'emploi le plus noble dans des ouvrages de plus en plus approchés de la perfection. Dans la musique contemporaine, avec son penchant mystique et sa haute envolée, il pouvait prendre une place unique.

À 46 ans, que n'avait-il pas encore à dire ?

D.-E. INGHELBRECHT.

Né à Paris, le 17 septembre 1880, D.-E. Inghelbrecht a été élevé dès son plus jeune âge dans la musique. « Peut-être sut-il sa gamme avant son alphabet », nous dit-on. Son père était violoniste et sa mère pianiste. Lui-même apprit de bonne heure le violon. Il fit ses études au Conservatoire. À 22 ans, il eut la révélation de *Pelléas* et en resta profondément touché. Chef d'orchestre né, il se révéla en même temps que compositeur en dirigeant à la *Société nationale* ses premières œuvres symphoniques : *Marine, Nénuphar au Crépuscule,* et *Pour le jour de la première neige au vieux Japon*. En 1913, Gabriel Astruc lui confie la direction musicale du Théâtre des Champs-Élysées. Il monte alors *Benvenuto Cellini, le Freischütz, la Péri, Boris Godounow*. Durant la guerre de 1914, il écrivit un *Quintette* pour deux violons, alto, violoncelle et harpe et une *Sonatine* pour flûte et harpe. En 1924, Inghelbrecht prend la direction de la musique à l'Opéra-Comique. Mais les deux directeurs du théâtre n'ayant pas été renommés, la fonction de directeur de la musique se trouva supprimée. En 1934, Inghelbrecht fut appelé à collaborer avec la Direction de la radiophonie d'État. Il n'a point cessé depuis lors de lui apporter son concours infiniment précieux. Comme compositeur, D.-E. Inghelbrecht nous laisse surtout le délicieux présent de ses *Nurseries,* recueils de variations humoristiques sur des chansons populaires, d'une couleur et d'un caprice adorables.

Elles existent pour le piano seul et pour l'orchestre.

PAUL LE FLEM.

Paul Le Flem nous vient de Bretagne, comme Guy Ropartz, comme Louis Aubert, comme Louis Vuillemin. Il a tout du Breton, les yeux surtout, de petits yeux gris-bleu sous des cils foncés, des yeux qui rient, qui chantent, qui disent le courage, la fantaisie, la rude gaîté, peut-être pas tant la mélancolie. Il a aussi le poil roux si fréquent en Bretagne et le parler rapide. Un petit homme solide, carré, d'aplomb et allant.

La Bretagne est certes un pays musicien. Je n'en veux pour preuve que les admirables chansons populaires qu'on a pu y récolter. Consultez seulement le recueil de Bourgault-Ducoudray : vous y trouverez des merveilles, et non seulement des chansons gaies, plaisantes, des chansons amoureuses, des chansons tendres, mais aussi des chansons d'une grandeur ou d'une profondeur d'inspiration vraiment extraordinaire, exprimant tout l'intime du cœur par les moyens du plus haut et du plus large style, *le Semeur, le Soleil monte, Dimanche à l'aube, Mona*.

Dans aucune autre province, vous ne rencontrerez des mélodies populaires de cette envergure.

Donc, les Bretons sont musiciens, puisqu'ils ont inventé ces chansons magnifiques.

Et pourtant, quand on se promène en Bretagne, on peut éprouver l'impression contraire. Écoutez-les chanter. Ils chantent mal, ils chantent faux, ils crient, ils braillent à tort et à travers. C'est qu'ils ne chantent plus les vieux airs de leur pays. Ils les ont abandonnés pour les airs à la mode qui leur viennent de Paris, affreuses productions d'une industrie à bon marché. Ces airs-là, ils ne savent pas les chanter. Ils ne savent pas, parce que leur gosier, formé par la rude langue bretonne, a ses exigences

et ne s'accommode pas de n'importe quelle musique. Il lui faut la sienne, faite pour les accents du langage celtique.

De ce pays enchanté de Bretagne, de ce pays du mystère, des légendes et de la mer changeante, nous vient Paul Le Flem. Il est né à Lézardrieux, entre Paimpol et Tréguier, le 10 mars 1881. Et il nous en apporte une musique toute parfumée des senteurs de ses landes et toute imprégnée du souvenir de ces beaux chants anciens que chante encore le paysan en retournant sa terre ou la foule en suivant dans les vieilles chapelles de granit moussu les offices sacrés.

Des pièces de piano de Le Flem s'appellent : *Par landes, par grèves, le Vieux Calvaire, le Chant des Genêts.*

Toute son enfance, aux heures de loisir, il l'a passée à errer parmi les grèves, les landes et les bois. Puis il fit un long voyage en Russie, où il retrouva la musique, une musique toute proche du chant populaire. Il avait tâté du Conservatoire de Paris : mais l'enseignement ne lui en plaisait guère. Le hasard d'une promenade le mène un jour rue Saint-Jacques. Une pancarte attire son regard : *École supérieure de musique. Schola Cantorum.* Il entre. Il demande à travailler la composition. Vincent d'Indy l'inscrit à un de ses cours. Entre temps il avait pris une licence de philosophie à la Sorbonne. Esprit curieux, ouvert par mille portes sur les choses, sur la science et sur l'art. Il retrouve, à la *Schola,* dans l'enseignement de d'Indy quelque chose de ce sérieux, de cette méthode, de cet esprit d'analyse qui l'avaient séduit à la Sorbonne. Le voilà dans son milieu, dans son atmosphère. Le voilà sur sa route. Il se plaît en cette *Schola,* où l'on encourage les jeunes gens à rester fortement attachés à leur province d'origine, à cultiver en eux l'amour de leur petite patrie, à s'inspirer des chants qui les ont bercés en leur pays d'origine, et d'Indy donne lui-même l'exemple.

Dans cette *Schola* qu'il aime, Paul Le Flem reviendra plus tard. Aux côtés de d'Indy, il enseignera le contrepoint quand il sera devenu un maître à son tour. Ou plutôt, cette *Schola,* il ne

la quittera jamais. Et peut-on dire même qu'il soit devenu un maître ? Oui et non. Oui, car il a, certes, acquis un talent et une autorité de valeur magistrale. Non, car il est resté trop jeune d'allure, de façons, de caractère, pour qu'on songe jamais à le qualifier de maître. Il aura toujours 20 ans.

Il a pourtant derrière lui un bagage important : une *Symphonie* qui fut composée en 1906 et 1907 et n'a été jouée intégralement que vingt ans après, en 1927, par Straram. La même année du reste, elle faisait son tour d'Europe. On l'entendait à Copenhague et à Bucarest, à Strasbourg et à Nancy. Elle revenait à Paris où Albert Wolff la mettait au programme des Concerts Lamoureux. Elle repartait pour Marseille.

À côté de la *Symphonie,* il faut citer parmi les œuvres pour orchestre : *la Voix du large, la Fantaisie avec piano principal,* le *Triptyque,* qui se divise en trois parties : *Pour les Morts, Danse et Invocation.*

Une des œuvres les plus charmantes de Paul Le Flem, c'est *Aucassin et Nicolette,* chante-fable en un prologue et trois parties avec soli et chœurs. Outre les exécutions au concert, on en donna une quinzaine de représentations au théâtre Beriza, où elle reçut du public le meilleur accueil.

Paul Le Flem a encore écrit un beau *Quintette* et une remarquable *Sonate* piano et violon.

Il importe de signaler aussi *Sept pièces enfantines* pour le piano, tout à fait délicieuses. Paul Le Flem y a mis tout son cœur, toute la poésie, tout le charme, toute la tendresse dont il est capable et qui se rencontrent si rarement dans les ouvrages destinés au jeune âge.

Tout dernièrement (mai 1942), Paul Le Flem faisait représenter à l'Opéra-Comique un acte extrêmement joli, *le Rossignol de Saint-Malo,* d'après un vieux conte breton, mis en scène par Jacques Rouché avec un goût exquis, une œuvre pleine de

couleur, d'esprit, de fraîcheur d'impression et d'une justesse de touche étonnante. Un des plus francs succès qu'il m'ait été permis de constater dans un théâtre de musique.

MARCEL SAMUEL-ROUSSEAU.

Le fils d'un compositeur bien connu, Samuel Alexandre Rousseau, surtout par ses œuvres religieuses, mais qui a écrit aussi quelques opéras ; *Dinorah* (Paris, 1879), *Mérowig* (Paris, 1892), *la Cloche du Rhin* (Paris, 1898), *Milia* (Paris, 1904), *Leone* (Paris, 1910).

Samuel Alexandre Rousseau était né à Neuve-Maison (Aisne), en 1853. Il est mort à Paris en 1904. Il fut l'élève de César Franck, qui le prit en affection et l'installa comme maître de chapelle à Sainte-Clotilde, où lui-même tenait le grand orgue. Samuel Alexandre Rousseau avait un culte pour son maître, et l'on conte le fait suivant : lors de la mort de Franck, il eut un tel chagrin que le jour même, ou plutôt la nuit suivante, il composa un *Libera me,* qu'il parvint à faire apprendre à ses chanteurs pour l'enterrement du maître. Le programme musical de la messe ne comprenait d'ailleurs que des œuvres de Franck ; chacun crut que ce *Libera* en était une aussi, et l'on s'étonna de ne point la connaître. Quelques musiciens se précipitèrent à la sacristie pour avoir la clé du mystère, qui leur fut découvert au grand honneur de Samuel Alexandre Rousseau, dont ce *Libera* devint la page la plus réputée.

Marcel Samuel-Rousseau naquit à Paris le 18 août 1882. Dès sa sixième année son père le prit comme enfant de chœur. Il lui mit en même temps les mains au piano. Et il lui fit lire, écouter, aimer toutes les musiques : Bach, Franck, Fauré, plus tard Debussy, Ravel. Samuel Alexandre Rousseau était critique musical à *l'Éclair*. Tous les dimanches, il emmenait son fils au concert. Ils assistèrent ensemble à la répétition générale de *Pelléas*. Le père était intéressé. L'enfant pleurait.

Naturellement, le jeune Marcel n'eut qu'un maître, ou du moins il en eut un qui compta plus que tous les autres, et ce fut son père. Il passa cependant par le Conservatoire, où il obtint toutes sortes de récompenses, et, pour finir, le premier grand prix de Rome lui fut décerné en 1905.

Le voilà parti pour l'Italie. Quel enivrement que cette vie nouvelle ! D'abord, la liberté : plus rien à faire qu'à penser à soi et à la musique, après ce « satané métier » qu'il fallait mener sans cesse à Paris pour gagner sa vie. Et puis ce beau pays, cette magnifique ville, cette délicieuse villa Médicis ! Et les visites des musées avec les camarades peintres qui en commentaient les richesses. Et les voyages autour de Rome et dans toute l'Italie. Voyages à peu de frais et sans luxe, mais qu'on faisait si gaiement. Chaque élève recevait une pension de 267 fr. 50 par mois, sur laquelle il laissait à la Villa 100 francs pour sa nourriture. Restait 167 fr. 50, une fortune ! 167 fr. 50 avec lesquels on serait allé au bout du monde.

La première année on est tout à la nouveauté, à la profondeur des impressions. On en oublie de composer. La deuxième année, on travaille, et dans quel sentiment de plénitude ! On songe à l'avenir, on fait des projets. On commence de les réaliser. Un beau jour de la troisième année, il faut enfin quitter Rome. Quelle désolation ! Mais on retrouve Paris, les siens, les devoirs et les joies de la vie active et du combat.

Le jeune Marcel Samuel-Rousseau débuta par une musique de scène pour la *Bérénice* de Racine à l'Odéon. Puis vint *Tarass Boulba,* d'après le roman de Gogol, représenté en 1929 au Vaudeville-Lyrique, repris ensuite à l'Opéra-Comique, où les passages de brutale sauvagerie alternent en un curieux contraste avec les scènes de douce tendresse. En 1923, parut sur la scène de l'Opéra-Comique *le Hulla,* sur un livret d'André Rivoire. Un Hulla, au pays de l'Islam, est celui qui, pour un jour, devient l'époux d'une femme répudiée, afin de permettre à son premier mari de la reprendre légalement. Le livret était d'André Rivoire,

qui avait dessiné de façon charmante ce rôle d'époux intermédiaire. Le musicien traite le sujet avec finesse et légèreté.

Le Bon Roi Dagobert (Opéra-Comique, 1927) était encore de André Rivoire, et l'on sait quel brillant succès la pièce avait déjà rencontré sous une première forme à la Comédie-Française. Accompagné de musique, *le Bon Roi Dagobert* devint un opéra-bouffe fort plaisant, dont la complète réussite assurait une place de premier rang à Marcel Samuel-Rousseau parmi les compositeurs qui ont écrit pour le théâtre.

Après cela, nous citerons encore deux ballets que l'auteur du *Bon Roi Dagobert* écrivit pour l'Opéra : *Promenades dans Rome* et *Entre deux rondes.*

Tout son temps, Marcel Samuel-Rousseau ne le donne pas à la composition. Il enseigne l'harmonie au Conservatoire, et ce n'est pas sans une grande satisfaction qu'il se trouve toutes les semaines au milieu de cette jeunesse, jeunesse dont il me signale les goûts fort étroitement limités. Debussy est déjà presque oublié. On songe encore un peu à Ravel, mais surtout à Honegger et à Strawinsky. Quant aux classiques, on les ignore presque.

Marcel Samuel-Rousseau est vice-président de la Société des Auteurs et directeur de l'Opéra. Il y a là de quoi occuper l'activité d'un homme, qui, en plus d'un excellent musicien, est un remarquable administrateur.

CHAPITRE IX

DE DROITE ET DE GAUCHE

Autour de la cinquantaine, on est encore un « jeune », au jugement des hommes de notre siècle.

Donc, après les « anciens », suivant le fil des âges, venons-en maintenant à ceux que nous appellerons les « jeunes ».

Nous allons d'ailleurs constater qu'à partir de l'année 1890 naissent des artistes qui manifestent aujourd'hui une tendance très nette et très efficace à ne point se laisser gagner trop vite par la vieillesse.

Considérons-les « de gauche » et « de droite », « avancés ou réactionnaires », les plus allants et les moins rapides, nous verrons que le « train » de la majorité des partants se soutient remarquablement. Peu de retardataires, de traînards. Beaucoup d'ardents et d'audacieux.

Mais nous ne nous en tiendrons pas aux cinquantenaires, et pas à pas, an par an, nous descendrons le cours des âges.

CLAUDE DELVINCOURT.

Claude Delvincourt est né à Paris, le 12 janvier 1888. Sa mère jouait du piano, mais sans avoir un goût décidé pour la musique. Son père, diplomate, était, lui, complètement fermé au monde des sons. Il n'en appréciait guère que le volume. C'est ainsi que certains passages bruyants de Wagner lui faisaient grand effet. Si l'on veut à tout prix rechercher les origines des aptitudes artistiques dans des hérédités, il faut, dans le cas présent, indiquer que le grand-père de Delvincourt était très musicien. Il jouait merveilleusement du piano, possédait une mémoire musicale étonnante, volontiers il crayonnait de la musique, notamment de petites chansons pleines de fraîcheur. Son petit-fils en a conservé quelques-unes qu'il a réharmonisées.

Claude Delvincourt était un enfant insupportable, perpétuellement agité, exagérément démonstratif, remplissant de bruit la maison. « Pour Dieu ! qu'on ne l'entende plus ! » s'écriait son père exaspéré. On lui avait fait, pour le malheur de ses parents, cadeau d'un petit instrument qu'on appelait un *ariston,* sur lequel on posait des cartons perforés et qui reproduisait ainsi des airs connus. À partir de l'âge de 2 ans, cet ariston fit les délices du petit Claude, qui cherchait ensuite sur le piano les notes des airs entendus. À 3 ans, il parvenait à en retrouver à la fois la mélodie et l'harmonie.

Claude Delvincourt eut pour premier professeur Léon Boëllmann, qui lui enseignait le solfège et le piano. Il avait alors 7 ans. À la mort de Boëllmann, on chercha un autre maître. On trouva un jeune prix de Rome : Henri Büsser, avec lequel il continua de travailler le piano et commença d'étudier l'harmonie et le contrepoint. À 14 ans, le jeune Claude prenait des leçons de piano avec Falkenberg. L'enfant aurait bien voulu se consacrer entièrement à la musique. Mais il ne pouvait en être question.

Son père s'y opposait formellement et voulait que son fils passât ses deux baccalauréats, latin-grec et mathématiques, et se fît recevoir licencié en droit. Il songeait pour son fils à la carrière diplomatique. Heureusement la mère de Delvincourt finit par vaincre la résistance du père.

En 1908, Claude Delvincourt entre au Conservatoire dans la classe de Widor. Il se présente quatre fois au concours de Rome : en 1910, en 1911, où il obtient le second grand prix, en 1912 où aucun prix ne fut décerné, en 1913, où le premier grand prix lui est attribué en même temps qu'à Lili Boulanger. Depuis lors, Delvincourt a relu ses cantates de concours, et il lui apparaît que la meilleure de beaucoup est celle qui ne reçut aucune récompense. C'était en 1912 que cet accident fâcheux se produisit. Il en fut très marri. Après la proclamation de la décision du jury, il était tout à fait découragé ; et il se promenait tout penaud sur le quai Conti, quand il se sentit pris sous le bras par Xavier Leroux, qui venait le réconforter. « Il y a de grandes qualités, lui disait-il, dans votre musique. Mais vous ne connaissez pas les ficelles pour décrocher le prix. Venez avec moi. Je vais vous apprendre comment on *torche* une cantate… » Le fait est que l'année suivante, elle était bien « torchée ».

À Rome, il se déplut d'abord. Tout ce qui était extérieur à la Villa du moins lui déplaisait. Il aurait voulu surtout pénétrer dans cette société qui lui restait délibérément fermée. Au printemps, les choses changèrent, et il commençait de sentir l'enchantement de la vie romaine. Mais il ne devait guère en jouir bien longtemps. D'abord voici son père qui est nommé ministre dans l'Amérique du Sud. Claude Delvincourt arrive aussitôt à Paris pour lui faire ses adieux. De retour à Rome, en juillet, voyant les événements se précipiter, il se décide à revenir en France. Il s'engage dans l'infanterie pour la durée de la guerre. Son instruction faite, il est envoyé au front, en Argonne, comme aspirant. Bientôt, il est attaché à un groupe de repérage par le son, où il accomplit, par un procédé alors tout nouveau, avec le lieutenant Yvon, un travail passionnant. Le 31 décembre 1915, il

est nommé commandant d'une section de repérage. C'est alors que, parti en reconnaissance, il se trouve pris dans un tir de 105 extrêmement dur. Il reçoit douze éclats d'obus dans le corps, dont un dans l'œil, un dans la jambe et le reste dans le ventre, déterminant une dizaine de perforations d'intestin. Opéré dans une petite ambulance de campagne, sous l'éclairage insuffisant d'un phare d'auto, par un médecin qui n'avait jamais fait de chirurgie, c'est miracle que Claude Delvincourt ait été sauvé. Le lendemain de sa multiple blessure, il était soigné à Clermont-en-Argonne par la fameuse sœur Gabrielle. Après quoi, on lui accorda deux ans de convalescence. Il revint à Paris sur des béquilles.

En 1918, Claude Delvincourt reprend du service. Il est d'abord attaché au ministre du blocus. Puis il demande une permission et se rend à Rome. Il est alors lieutenant. Il obtient d'être appelé au service de l'attaché militaire de l'ambassade de France. Mais le voici de nouveau arrêté dans son activité. Une occlusion intestinale oblige à une nouvelle opération, tandis que pour sa part, l'œil blessé réclamait quatre opérations successives.

Il fallut des années pour que Claude Delvincourt revînt à la musique.

De sa production nous citerons principalement : *Boccacerie*, pièces de piano arrangées en suite d'orchestre (portraits pour le Décaméron), *Bal vénitien* pour orchestre, *Films d'Asie* suite d'orchestre, *Sonate* violon et piano, *Danceries* violon et piano, *Ce Monde de rosée* chant et piano (14 « uta » anciens traduits du japonais), *Quatre chansons de Clément Marot*, chant et piano, *Onchets*, cinq mélodies sur des poèmes de René Chalupt, *Chansons de la Ville et des Champs*, six mélodies d'après des airs populaires du XVIIIe siècle, *Croquembouches*, douze pièces de piano, *Heures juvéniles*, douze pièces de piano.

En mai 1938, le Théâtre Montansier, à Versailles, crée *la Femme à Barbe,* comédie musicale en deux actes, livret d'André de la Tourrasse, musique de Claude Delvincourt.

En juillet 1939, le Théâtre antique d'Orange représente *Œdipe Roi,* de Sophocle, dans une traduction de Gabriel Boissy avec une ouverture, des chœurs et de la musique de scène de Claude Delvincourt.

À l'Opéra de Paris se prépare la représentation de *Lucifer,* mystère en trois épisodes d'après le *Caïn* de Byron.

Claude Delvincourt me confie que chaque fois qu'il a terminé une œuvre, elle le déçoit, et il éprouve un grand découragement. Il médite sur « l'inutilité d'écrire ». « Il se sent trop loin du but », son esprit critique crée en lui une souffrance très pénible. Une seule fois il a réalisé exactement ce qu'il voulait et il a été satisfait de ce qu'il avait composé : c'est lorsqu'il a écrit *Ce Monde de rosée.* Tout au moins il a le sentiment que depuis une dizaine d'années il est devenu maître de son métier. À ce point de vue purement technique il me cite, comme particulièrement réussis, ses *Danceries* et sa *Femme à Barbe* (dont le livret devait être remanié).

J'ai jeté, avec Claude Delvincourt, un coup d'œil sur sa partition de *Lucifer.* J'y ai noté l'emploi très intéressant d'un quatuor vocal faisant fonction de récitant, annonçant les scènes, commentant l'action. Certains ensembles me paraissent devoir produire des effets d'une rare puissance.

La Comédie-Française a demandé à Claude Delvincourt de composer de la musique pour le *Bourgeois gentilhomme* de Molière, en s'inspirant de l'œuvre de Lully. Cette mise au point à la moderne d'un texte musical ancien me paraît devoir donner les résultats les plus heureux. Il faut faire pour la musique ce qu'on a déjà fait pour le décor, le costume et la mise en scène, dans l'esprit de la présentation si réussie que Jouvet donnait naguère de l'*École des femmes* de Molière. Le concours de Lifar pour la

réalisation de la *Cérémonie turque* assurera le complément chorégraphique de cette importante manifestation théâtrale.

À ce propos, Claude Delvincourt me disait qu'il y aurait certainement moyen de « moderniser » les opéras de Lully, inécoutables sous leur forme ancienne, et de rendre sensibles au public de notre Opéra les beautés indiscutables d'*Alceste* ou de *Phaéton*.

Ne laissons pas tomber en désuétude les chefs-d'œuvre de notre histoire musicale. Habillons-les au goût du jour. Ne craignons pas de les profaner ainsi. Tout vaut mieux que la mort inique à laquelle ils se trouvent actuellement condamnés.

Depuis avril 1941, Claude Delvincourt est directeur du Conservatoire. On a choisi, pour le mettre à la tête de notre École des Hautes Études musicales, un artiste à la fois modeste et hardi que n'effraie aucune des nouveautés de la jeune musique, qui marche avec son temps et nous offre des ouvrages d'une science raffinée, d'un esprit curieux, pleins de mouvement et de couleur, et au besoin d'accent, de force et d'émotion.

JACQUES DE LA PRESLE.

Jacques de la Presle est né le 5 juillet 1888, à Versailles. Son père était un fervent amateur de musique. Constatant les brillantes dispositions musicales de son fils, il ne fit en rien obstacle à sa vocation. Au contraire, il l'engagea à se vouer à la carrière de musicien, – à la condition cependant qu'il achevât d'abord et conclût par les deux baccalauréats le cycle des études secondaires classiques.

À 6 ans, le petit Jacques jouait très bien du piano. Il l'avait appris à peu près tout seul. À 8 ou 10 ans, il accompagnait au grand orgue les offices chez les Eudistes de Versailles, dont il suivait les cours.

C'est Taffanel qui décida définitivement ses parents à faire entreprendre à leur fils des études musicales sérieuses.

Il commença l'harmonie avec Paul Fouché et entra bientôt dans la classe de Taudou au Conservatoire, où il obtint un premier prix. Pour la composition, il suivit les cours de Paul Vidal, et pour le contrepoint ceux de Caussade.

En 1914, il se présenta une première fois au concours de Rome.

Mais voici la guerre, qu'il fait tout entière au 119e régiment d'infanterie et au cours de laquelle il se marie. Il a déjà un premier enfant en 1916. Démobilisé en 1919, il revient à la musique et au concours de Rome. Le deuxième grand prix lui est décerné en 1920 pour la cantate *Don Juan*, et le premier grand prix en 1921 pour la cantate *Hermione*.

Alors il part pour Rome avec sa femme et ses deux enfants. Il y passe cinq années, dont il se souvient avec délice. Il voyage

dans toute l'Italie. Il compose un grand ouvrage pour soli, chœur et orchestre, l'*Apocalypse de saint Jean,* avec la collaboration de Hélène Naville pour le poème, et en s'inspirant à la fois des estampes d'Albert Dürer et des représentations de l'*Apocalypse* données dans les églises. Émile Mâle l'aide de précieux conseils. L'oratorio était terminé lors du retour de Jacques de la Presle à Paris. Il fut exécuté aux Concerts Lamoureux sous la direction d'Albert Wolff, et ensuite à Bruxelles, à Luxembourg et dans d'autres villes. Partout il recevait bon accueil.

En 1930, Jacques de la Presle entrait dans les services de la radio, qu'il n'a point quittés depuis et auxquels il a malheureusement donné le meilleur de son temps, de ce temps précieux dont il aurait pu distraire une part plus importante pour la composition.

La production de Jacques de la Presle n'est point, en effet, extrêmement abondante. J'y relève, outre l'*Apocalypse de saint Jean* déjà citée, une *Sonate* piano et violon (1914), une *Suite* en *sol* pour quatuor à cordes (1920), et surtout une assez considérable collection de mélodies sur des poèmes de Samain (*Élégies, Heures d'été),* de Verhaeren (*les Heures, le Vent),* de Francis Jammes, de Henri de Régnier, de Louis Le Cardonnel *(l'Attente mystique),* de Battanchon (*Trois Impressions).* Jacques de la Presle a écrit aussi des pièces instrumentales, des chœurs avec accompagnement d'orchestre dont *deux Chœurs de Printemps.* Sa dernière œuvre est un *Thème et Variations* pour piano (1942).

N'omettons point un *Album d'images,* charmante suite de croquis d'animaux qu'il avait composée pour piano à l'intention de ses enfants, – puis orchestrée, et qui fut exécutée aux Concerts Lamoureux en 1935, sous la direction de Bigot.

Depuis 1937, Jacques de la Presle est professeur d'harmonie au Conservatoire. Il aime par-dessus tout ces heures d'enseignement qui lui font oublier tous les tracas, tous les soucis, toutes les misères de la vie. Il tâche de fournir à ses élèves

les bases solides sur lesquelles ils pourront édifier de la musique vraiment française.

Selon lui, la plupart des musiciens ont souffert gravement de l'influence de Richard Wagner d'abord, d'Igor Strawinsky ensuite. Sans rien retenir de substantiel du contact de ces deux génies, ils n'ont su que reproduire, sans leur signification interne, de vaines formules vides de sens. Mais Debussy est venu délivrer la musique française de l'influence wagnérienne. Qui nous délivrera de l'influence strawinskyste ? Tels sont les sentiments dans lesquels Jacques de la Presle comprend, au Conservatoire, sa tâche d'éducateur.

Il s'exagère peut-être le péril strawinskyste. Il ne faudrait pas évidemment que le souvenir du *Sacre* pesât trop lourdement sur l'art français. Mais n'oublions pas que l'action d'un Erik Satie, par exemple, fut tout entière orientée dans le sens d'un allègement de cet art et que le « retour à Gounod » en marque le bienfaisant effet. Il reste peut-être encore à faire à cet égard, et Jacques de la Presle a tout de même raison de signaler l'écueil. C'est un sage.

C'est un sage de toute manière. Il le montre aussi bien dans ses compositions, quoiqu'il ne se refuse pas quelques audaces occasionnelles. Son art est fin, léger, pénétrant.

PIERRE VELLONES.

Pierre Vellones est né à Paris, le 29 mars 1889, d'un père médecin et d'une mère « qui était d'une beauté ravissante », dont il hérita. Son portrait eût tenté La Tour.

Tous deux le choyèrent à l'envi et le rendirent aussi heureux que le pouvait être un petit bourgeois d'avant-guerre : ce n'est pas peu dire.

Pierre avait une sœur avec laquelle il ne se disputait pas trop, sauf lors de « quatre mains » toujours orageux. Il ne lui passait pas la moindre faute, et cela finissait en pugilat.

Les grands événements musicaux de son enfance furent une représentation de *Tannhäuser,* à laquelle il assista dans la loge présidentielle, et un concert d'un nommé Forster à la salle Érard. Après quoi, il déclara à son père qu'il voulait changer immédiatement de professeur de piano, la vieille dévote légèrement malodorante qui lui donnait des leçons ne lui ayant jamais fait connaître que Diabelli et les rudiments du solfège. On lui donna satisfaction. En même temps, il demandait pour ses étrennes les partitions de Wagner. Il avait alors 13 ou 14 ans. Puis ce furent les queues interminables aux portes du Châtelet pour les places à 20 sous des Concerts Colonne d'où il lançait, à l'entr'acte, sur les occupants du parterre et du balcon, des fléchettes parfumées à l'« azuréa ». Il ne manquait pas de siffler et de protester violemment, comme c'était alors la mode, à l'entrée des pianos sur la scène pour le concerto détesté.

Outre le piano, dont il prétendait avoir toujours mal joué, Pierre Vellones apprit le violoncelle avec Liégeois et fut en mesure assez vite de faire tous les quinze jours sa partie dans un quatuor de professionnels.

À noter que dans sa famille (y compris les parents par alliance) il y eut neuf prix de Rome, dont Scellier de Gisors qu'il aimait beaucoup et qui eut sur lui une influence considérable.

Tous les arts le passionnaient. Avec quelques camarades il avait formé un petit club clandestin d'esthètes amateurs, qui avait son quartier général sur le toit de la chapelle du collège Stanislas. Personne n'a jamais rien su de ces réunions secrètes. On y discutait Jammes, Maeterlinck, les ballets russes, tous les sujets littéraires, musicaux et plastiques.

Déjà, entre 14 et 16 ans, Pierre Vellones composait ou s'essayait à composer. Mais il reconnut bientôt la nécessité absolue d'apprendre un « métier » qu'il ne possédait aucunement. Alors il abandonne le piano et le violoncelle et se met à l'étude de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue sous la direction de Jean-Hugues Louvier, le plus ancien élève de Widor. Études qui durèrent cinq ans.

Mais voici qu'un drame éclate bientôt.

Le père de Pierre Vellones, médecin, voulait que son fils le fût aussi. Il le voulait d'une volonté intraitable. Pierre se laissa faire tout d'abord. Il prépara le P. C. N. Mais son premier contact avec l'hôpital détermina en lui un tel écœurement qu'il décida sur-le-champ d'avoir une explication avec son père. Elle fut terrible. Le père et le fils restèrent brouillés pendant une longue semaine, longue pour tous deux. Le fils finit par céder, à moitié du moins, car, en suivant les cours de la Faculté et l'hôpital, il continuait de prendre très régulièrement ses leçons de composition musicale. Il renonçait par ailleurs à la peinture. Car jusque-là il n'avait pas su choisir entre la peinture et la musique. Le fait de cette indécision était même un des arguments du père. Définitivement, Pierre Vellones abandonna crayons, pinceaux, palettes, ateliers, Julian, Grande-Chaumière et autres lieux très chers et fort regrettés.

Arrive le service militaire, et au milieu de la deuxième année, la guerre. Pierre Vellones part comme médecin auxiliaire.

Au front, Pierre Vellones fit ce qu'il avait à faire, très simplement. Mais quand le front fut fixé dans les tranchées, le jeune médecin se munit de papier à musique et d'une cithare, puis d'une guitare. C'est dans les tranchées qu'il commença un ballet, *Grenade assiégée*, sur un livret de Birabeau. La partition fut trimballée dans une centaine de cantonnements ; car la 8[e] division était fort voyageuse.

Au retour de la guerre, Pierre Vellones se marie, et pratique l'art délicat d'être heureux en ménage.

La préparation de l'internat des hôpitaux occupe d'abord tout son temps. En 1919, il est reçu interne. Titre qui lui vaut l'estime des médecins, mais le fait regarder de travers par les musiciens. Donc, en musique, « un amateur ». Or, plus que jamais, Pierre Vellones redoute l'écueil de l'amateurisme. Il redouble d'efforts.

Mais quelle difficulté pour concilier les exigences de ses deux métiers. Car le voici maintenant établi médecin. Il a une clientèle. Et, même, l'état de santé de son père laissant à désirer, il a bientôt à assurer deux clientèles, celle de son père et la sienne propre, avec, en plus, un lourd service d'hôpital qu'il dirigeait.

Au milieu de ces embarras et de ce dur travail, quelques éclaircies d'ordre musical. Les Ballets suédois lui prennent un ballet : *Au pays du Tendre.* Grande joie ! Mais la ruine de Poiret et la mort de Jean Borlin coupent court au projet.

En 1923, un concours est organisé par *Comœdia* pour la composition d'une œuvre de plein air d'une durée de vingt minutes. Pierre Vellones obtient le deuxième prix, devant deux ou trois prix de Rome qui ne sont pas récompensés. C'était Louis Vuillemin qui avait emporté le premier prix. Pierre Vellones se

sentit encouragé par ce succès relatif. Et puis, les éditeurs commencent à lui faire confiance : Jacques Durand, Lemoine, Dommange.

Tout d'un coup, une aventure épouvantable traverse la vie de Vellones. Un accident d'automobile lui brise la colonne vertébrale. Il connaît alors les pires souffrances. Durant près de 18 mois, il reste étendu sur le dos, se demandant s'il guérira jamais. Il sent le prix du dévouement d'amis tels que les professeurs d'Allaines, de Gennes, Debré, Vallery-Radot, du peintre Valdo Barbey et du célèbre reporter Georges Le Fèvre.

Il ne composait plus. Il se livrait à des études sur les arts asiatiques et il écrivait un roman qui ne paraîtra jamais.

La guérison, – si l'on peut dire, – vint enfin, mais la perte ou l'éclipse de deux vertèbres et demie obligèrent Pierre Vellones à changer complètement sa vie. Désormais, il devait rester plusieurs heures par jour étendu sur le dos. Impossible de continuer sa carrière de médecin telle qu'il l'avait commencée. Il prit une « spécialité », celle de l'électricité médicale, qui lui laissait de nombreux loisirs et lui permettait ainsi de consacrer désormais à la musique tout le temps souhaité. Héroïquement, Pierre Vellones considérait qu'il n'avait pas acheté trop cher, – au prix d'atroces douleurs, – sa liberté de musicien.

À ce titre, Pierre Vellones était surtout attiré par la question des timbres. Il aimait les sonorités curieuses, rares. Les *Cinq Poèmes de Mallarmé* sont écrits pour quatre harpes chromatiques, deux saxophones et une contrebasse. Les *Huit Poèmes de Jean Lahor* emploient un soprano, un ténor, une basse chantante, une flûte et un basson. *Prélude et Fables de Florian* utilisent la voix et un jazz symphonique de dix instruments. Il écrit pour quatuor de saxophones, piano et grand orchestre une « grosse machine » intitulée *Rastelli* et, d'autre part, un *Concerto* pour saxophone solo et orchestre. *Une Aventure de Babar* pour les comédiens routiers fait usage de la batterie et des ondes Martenot.

La musique de Pierre Vellones « sonne » toujours admirablement. Il règne en elle une douceur et un charme. Elle est essentiellement avenante. Ce n’est pas lui qui aurait voulu brutaliser notre oreille. Il aimait le « fini » et même le « fignolé » dans l’exécution. Un Toscanini l’enchantait, – aussi bien qu’un Rastelli, le jongleur, l’homme qui jonglait avec dix assiettes en même temps, qui, tous les jours de sa vie, qu’il eût à donner une représentation, à voyager sur mer ou dans un train, travaillait six heures de suite en présence de sa femme et de son vieux père, soutenu par leurs encouragements.

Pierre Vellones est une sorte de Rastelli musical. Cette extraordinaire virtuosité, ce besoin de perfection dans la mise au point du tour d’adresse, Vellones l’apporte dans la composition d’ouvrages qui, sans rien nous apprendre d’essentiellement nouveau, sans casser les vitres, sagement, tranquillement, nous remplissent l’oreille de savoureuses satisfactions et ne manquent point pour autant de nous toucher au besoin le cœur.

Vellones se demandait un jour, avec moi, quel métier il aurait choisi, s’il n’avait été ni médecin, ni musicien. Jardinier, ébéniste ou marin, voilà qui lui aurait plu tout particulièrement. Commander une frégate, aurait comblé ses vœux. Les miens aussi ! Quel joli rêve, en effet, que celui des grandes navigations à la voile ! Elles ont manqué à notre expérience. Elles sont, hélas ! maintenant d’un autre âge.

Mais Pierre Vellones ne regrettait rien. Et s’il avait eu à recommencer sa vie, sans doute aurait-il encore choisi d’y vivre son long martyre, si fécond.

Il en vit la fin le 17 juillet 1939.

JACQUES IBERT.

Un homme heureux et l'une des plus belles carrières de musicien qui soient. Il a tout pour plaire jusqu'à l'élégance du corps et l'agrément du visage. Une habileté, une virtuosité inouïe dans la composition : il fait ce qu'il veut. Des dons de toute sorte, – et le succès ininterrompu.

Jacques Ibert, né le 15 août 1890, est entré au Conservatoire en 1911, dans la classe de Pessard. En 1912, il passa dans la classe de Gédalge qui fut pour lui, nous dit-il, « un conseiller, un confident et un ami admirables ». Enfin, en 1914, il continuait ses études sous la direction de Paul Vidal.

Après quoi, pendant cinq années il fit la guerre.

En 1919, pour la première fois, il se présente au concours de Rome. Et, dès cette première année, il remporte le premier grand prix.

Le prix de Rome est une charmante « invitation au voyage ». Jacques Ibert ne se contenta point de séjourner dans la Ville Éternelle, de goûter les enchantements du jardin de la villa Médicis, et de son interminable roseraie, des grands pins noirs du Pincio. Pendant deux ans, il se promena à travers l'Espagne, l'Italie et la Tunisie.

L'Espagne, plus belle que l'Italie ! au goût de certains. J'en voudrais juger...

À Rome, et en voyage, Jacques Ibert composait. C'étaient : un *Quatuor* pour deux flûtes, basson et clarinette (1920), des *Mélodies* sur des poèmes de Vildrac (1919-1920), *Persée et Andromède,* deux actes, d'après Laforgue, la *Ballade de la geôle de Reading*, d'après Oscar Wilde (1920).

Le choix des sujets, des auteurs, des formes ou des moyens musicaux indiquait déjà un esprit curieux, difficile, qui ne se contente point à peu de frais.

Il n'écrit pas le *Quatuor* selon la formule consacrée pour deux violons, alto et violoncelle, mais pour deux flûtes, clarinette et basson, et il manifeste ce goût pour les instruments à vent de tous les hommes de sa génération.

Il ne songe point à composer la *Messe* traditionnelle que tout pensionnaire de la villa Médicis se croyait jadis obligé de présenter à l'Institut.

Il n'a point davantage l'idée de préparer pour l'Opéra-Comique un petit acte bien sage sur un livret de fortune. Quand il s'adresse aux poètes, c'est à ceux qui en méritent véritablement le nom et il va de préférence aux plus raffinés.

Quand il revient à Paris, Jacques Ibert se fait connaître par des ouvrages d'une écriture toujours très étudiée, d'une nouveauté de forme qui ne fait que traduire la nouveauté du fond. Voici les principaux : *Escales* pour orchestre (1922), *les Rencontres* pour piano (1924), orchestrées en ballet pour l'Opéra (1925), *Histoires* pour piano (1912-1919), *Féerique* pour orchestre (1924), *Sonatine* pour flûte et piano (1923), *Concerto* pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent (1925), *Angélique*, opéra-farce en un acte (1926) sur un livret désopilant de Nino, joué d'abord au Théâtre Bériza, puis à l'Opéra-Comique, le *Jardinier de Samos*, cinq actes sur un poème de Vildrac (1924), *le Roi d'Yvetot* (1927-1928), représenté à l'Opéra-Comique, *Gonzague*, opéra-bouffe, joué à Monte-Carlo, *le Chapeau de paille d'Italie*, musique de scène pour la pièce de Labiche, arrangé ensuite en un *Divertissement* pour orchestre de chambre, *Concerto* pour flûte et orchestre, *Diane de Poitiers*, ballet monté par Ida Rubinstein en 1934, *Quintette* pour instruments à vent.

Dans toute cette musique se manifeste un art essentiellement concentré, un art où domine la forme élégante, précise et pure. Jacques Ibert ne laisse jamais courir sa plume au hasard : il choisit minutieusement ses expressions. Il les veut courtes et pleines de sens. Son style est essentiellement sobre. Pas de cris, ni de gestes, ni d'éclats inutiles. Mais là où il le faut, l'accent, – qui peut être vif, coloré, puissant. Il ne craint pas l'âpreté, la dureté. C'est à quoi aboutit naturellement la concision quand il s'agit de traduire quelque pensée forte. Et toujours sous cette musique il y a une pensée. Jacques Ibert ne saurait parler pour ne rien dire. Mais ce qu'il semble rechercher de préférence à toutes les autres vertus de l'art, c'est la limpidité, en même temps que la grâce et l'élégance et il ne manque point de toucher le but.

Parmi les anciens, Jacques Ibert aime par-dessus tout Mozart, Scarlatti, Couperin, Rameau ; parmi les modernes, ses admirations vont à Chabrier, Bizet, Debussy, Ravel, Strawinsky, Roussel.

Des œuvres de Jacques Ibert, celles qui ont le plus vivement frappé l'attention du public et dont la réputation s'est le plus rapidement répandue sont *Escales* et *Angélique*. *Escales* pour la richesse et la variété de sa couleur, *Angélique* pour son comique délicieusement pittoresque, plein d'imprévu, ses curieux effets d'orchestration et, en même temps, sa construction solide et harmonieuse. De beaux rythmes font cette *Angélique* extrêmement vivante, et (particularité importante), tout à fait scénique, elle se suffit en même temps comme musique pure. Elle comble tous les vœux.

Mais il est bien d'autres ouvrages de Jacques Ibert, même des moins répandus, pour lesquels j'éprouve une particulière affection. Par exemple, cet *Allegro* pour saxophone et petit orchestre, où l'auteur fait monter l'instrument à des hauteurs réputées inaccessibles. On y rencontre de bien charmantes inspi-

rations, très amusantes pour l'oreille, d'un goût exquis, d'une sensibilité raffinée.

Je citerai encore les *Trois pièces brèves* pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, remplies de trouvailles imprévues d'une si rare délicatesse ; les *Cinq pièces* pour *trio d'anches* (hautbois, clarinette et basson), d'une telle finesse et d'une telle pondération dans l'écriture, avec le don de plaire sans effort ; le *Capriccio* pour orchestre, si ingénieux, qui exige un orchestre de virtuoses.

Mais ce sont de bien petites choses à côté de *l'Aiglon*, par exemple !

Le musicien complet, pittoresque, spirituel, tendre, émouvant, tragique suivant l'heure, et d'une suprême adresse à se servir de ses moyens divers.

MAURICE YVAIN[37].

C'était en 1937. Je me trouvais pour la première fois dans le studio de Maurice Yvain, à Auteuil. J'avais rencontré bien des fois, ici ou là, l'auteur *de Ta bouche,* mais je n'avais jamais eu l'occasion d'aller jusque chez lui. Je le rencontrais, cet auteur de tant de musiques gaies, dans des endroits fort sérieux, à l'Opéra, aux grands concerts, Colonne, Lamoureux ou Pasdeloup, très attentif à une symphonie de Beethoven ou à quelque production nouvelle d'un jeune musicien d'avant-garde.

Il était venu une fois chez moi pour assister à une audition des œuvres de ce pauvre Octave Ferroud, qui a trouvé la mort en Autriche dans des conditions si tragiques. Il avait écouté avec toute sa sympathie, toute son amitié, quelques pages de ce compositeur, d'un sentiment si fort et presque dur.

Quand je me rendis chez Maurice Yvain, je savais déjà par avance que cet « auteur gai » n'aimait pas que l'opérette, mais aussi la « grande musique », comme on dit. Quand j'arrivai chez lui, il était au piano. Il adore le piano. Il en joue divinement. Et qu'est-ce qu'il jouait ? Sur son pupitre était ouvert un cahier de sonates de ce vieux Clementi, le contemporain de Mozart et de Beethoven, si injustement négligé aujourd'hui. Il me fit connaître un délicieux *Andante* qu'il phrasait avec une délicatesse charmante, un sentiment exquis, un goût parfait.

Maurice Yvain aime à se promener sur les quais, à faire, dans les casiers des bouquinistes, la découverte de quelque vieux compositeur oublié.

---

[37] Maurice Yvain est né le 12 février 1891, à Paris.

Quand il ne compose pas pour le théâtre, le plus clair de son temps, il le passe à son piano, déchiffrant d'anciens textes, cherchant une beauté cachée qui s'est jusque-là dérobée.

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que, même à bien les écouter, les musiques bouffonnes de Maurice Yvain ne révèlent pas davantage le connaisseur.

*

Paul Paray, le célèbre chef d'orchestre, me contait un jour qu'au, moment où lui-même préparait le concours de Rome, il avait la vie dure : cette vie, il fallait la gagner à tout prix, – à des prix plutôt bas : comme violoncelliste au théâtre Sarah-Bernhardt, il avait cinq francs par jour. – Un camarade le mit sur la voie d'une bonne affaire : « Si tu veux être pianiste aux *Quat'z arts*, tu auras dix francs par soirée. » Dix francs ! C'était la fortune ! Mais accompagner la chansonnette, perpétuellement arranger, transposer, improviser au gré de l'humeur des chansonniers, c'était toute une routine à apprendre et qui réclamait beaucoup de souplesse. Il essaye. C'était justement Maurice Yvain qui remplissait la fonction aux *Quat'z arts* avec une virtuosité extraordinaire, et qui était enchanté de céder sa place à un camarade, car il avait trouvé mieux. En huit jours, il met au courant Paul Paray, qui devint, à son tout, un accompagnateur de chansonnettes hors ligne. Cette rencontre de deux artistes de cette valeur au piano d'un cabaret de Montmartre ne manque point de piquant.

*

L'opérette de Maurice Yvain est bien à lui. Ce n'est plus l'opérette d'Offenbach ou d'Hervé, encore moins celle de Lecocq ou de Messager. Elle est d'un temps nouveau, d'un temps qui fut celui de la guerre de 1914 et aussi de la musique américaine, de la musique de jazz. Ne vous étonnez pas de trouver chez Maurice Yvain cette allure conquérante, ce ton crâne et presque de défi. Il ébranlerait des armées. Maurice Yvain a une joie

franche, une gaîté cinglante. Je ne dis pas qu'il ne s'adoucisse pas parfois, qu'il n'ait ses moments de tendresse et de rêverie, mais d'une rêverie sous laquelle on devine des ardeurs cachées. Sa musique est une musique qui marche et vous enlève, que vous le vouliez ou non, à la française.

GEORGES MIGOT.

Un visage extrêmement expressif. De grands yeux bruns. Autrefois une barbe qu'il a maintenant complètement rasée, ce qui permet de mieux suivre le dessin finement tracé des lèvres, cadre d'un charmant sourire. Un homme pour qui la vie du cœur est tout.

Georges Migot est né à Paris le 27 février 1891, d'une famille qui depuis 1413 s'était fixée en Franche-Comté. Son père était médecin. Sa mère chantait. Un jour, à 2 ans et demi, le petit Georges écoutait de la musique religieuse, dont il fut tant ému qu'il confiait à sa mère : « La musique pleure. » Aujourd'hui, à 75 ans, cette mère, frappée d'une si précoce attention au langage des sons, rappelle encore ce mot.

À l'âge de 7 ans, Georges Migot commence l'étude du piano. À 14 ans, il composait une pièce pour le piano ; à 15 ans, un noël *a cappella* pour quatre voix, qui fut édité et que l'on chante encore aujourd'hui.

Il fit ses études d'harmonie avec Jules Bonval, de contrepoint avec Gédalge, de fugue et de composition avec Widor, d'orgue avec Guilmant et Vierne.

Tout de suite, Georges Migot fut pris par Couperin, Rameau et Debussy, et ne songea qu'à écrire de la musique de la plus pure essence française.

Après la musique, Migot vint à la peinture, vers 16 ou 17 ans, mais non pas comme à un second art à côté du premier, mais comme à une autre forme de la composition.

Comme au moyen âge et au XVIe siècle, il estimait que l'artiste pouvait, devait exercer en même temps tous les métiers d'art.

Il a donc fait de la peinture, et avec assez de talent pour avoir mérité plusieurs achats de l'État et la reproduction d'une de ses toiles en tapisserie des Gobelins.

Il s'est essayé aussi à la gravure sur bois.

Par ces différentes évasions en dehors de ce qui semblait être son domaine propre, Migot prétendait compléter sa discipline de musicien.

De 1914 à 1918, Migot a fait la guerre. Il y fut grièvement blessé. Il y gagna un an de lit et quatre ans de béquilles. Il a payé largement son dû.

Son œuvre musicale est une des plus considérables qui soient de notre temps. Il a écrit près de 175 ouvrages, qui représentent environ cinquante heures de musique. Nous n'en citerons que quelques-uns : le *Calendrier du petit berger,* pour piano, *le Zodiaque,* douze études de concert, pour piano ; le *Livre de Danceries,* pour flûte, violon et piano, *Cinq mouvements d'eau,* pour quatuor à cordes ; *les Agrestides,* trois fresques symphoniques, pour grand orchestre ; *Suite* en trois parties, pour piano principal et orchestre ; *Trois Monodies* pour trois poèmes de Tristan Klingsor, voix sans accompagnement ; *Trio* pour violon, violoncelle et piano ; *Poèmes du Brugnon,* pour voix et piano ; *le Rossignol en amour,* opéra de chambre pour trois personnages, chœur mixte et orchestre ; *Premier livre d'orgue* (douze pièces, 1938) ; *Sonate* pour le piano (1939).

À qui cherche à connaître dans son fond le plus intime la musique de Georges Migot et à essayer avec lui d'une première rencontre, je recommanderai tout particulièrement les dix-sept mélodies sur des textes de Tristan Klingsor intitulés : *Poèmes du Brugnon.* J'y ai toujours pris un vif plaisir.

D’abord on sait tout ce qu’apporte de finesse et de délicat sentiment Tristan Klingsor dans tout ce qu’il écrit et qui inspire d’ordinaire si heureusement les musiciens, depuis le poème de *Shéhérazade* (qui fut un de ses débuts), si délicieusement mis en musique par Maurice Ravel.

Georges Migot est, on le sent dès les premières mesures de ces *Poèmes du Brugnon*, un artiste très éloigné de suivre les chemins battus. La mode lui importe peu. Il suit sa voie, qui est peu commune. Très attaché à la vieille tradition française, – celle du XVIIe et du XVIIIe siècle surtout, – et au souci de refléter dans sa musique quelque chose de l’esprit des modèles de notre illustre passé, il est en même temps épris de nouveauté, d’originalité, mais dans les limites que lui assigne sa fidélité au souvenir des grands maîtres. Donc nul désir d’éblouir par de vains artifices et par quelques coups de tam-tam lancés à l’étourdie. Chez lui, la nouveauté sera discrète et méditée. Il ne veut surtout en rien sacrifier la ligne ; et cependant, sous les dehors les plus scrupuleusement dessinés, qu’elle fait trembler de quelque frisson, il sait renfermer une vive émotion.

Parcourez ce *Poème du Brugnon*. Voici *la Balancelle* où beaucoup de charme s’unit à un mouvement passionné. De la passion encore, plus concentrée dans *Quand tout ceci ne sera plus*, et c’est, à mon avis, la plus belle pièce du recueil. *Le Château d’Ô* a de la fraîcheur et de la grâce. Une expression pénétrante dans *le Voilier*, dont le poème est exquis. *L’Invitation*, très jolie, avec une fin très ingénieusement amenée. J’aime beaucoup aussi le *Poème de la Rose* dans sa simplicité. Dans l’ensemble une profonde impression. Et voilà le contact établi.

Vous ne le quitterez plus.

Lisez après cela *le Sermon sur la Montagne* ou les *Douze pièces d’orgue* et *le Tombeau de du Fault*, joueur de luth. Et vous serez édifié.

ROLAND MANUEL.

Né à Paris le 22 mars 1891, Roland Manuel fit ses premières études musicales à Liège, où sa famille habita de 1897 à 1905. Il apprend alors le violon.

Il découvre la musique à Paris en 1905, à une représentation de *Pelléas.* Peu après, il décide de se vouer à la composition.

Il étudie l'harmonie avec Drœghmans, élève de Lenepveu, le contrepoint avec Albert Roussel à la *Schola.*

Il se lie avec Satie, qui le présente à Ravel.

Cependant il poursuit ses études à la *Schola,* où il se lasse vite de l'enseignement de Sérieyx.

Il se prend d'affection pour Vincent d'Indy, mais d'antipathie irréductible pour ses idées.

Sur le conseil affectueux de Roussel, il quitte la *Schola* et demande à Ravel des leçons de fugue et de composition.

En 1913, il commence son service militaire et compose son premier ouvrage publié : *Far'zade au sourire de rose,* recueil de mélodies.

De 1914 à 1918, Roland Manuel fait la guerre, aux Dardanelles, au Chemin-des-Dames, dans les Flandres.

C'est au Chemin-des-Dames qu'il termine *le Harem du Vice-Roi,* poème symphonique joué depuis aux Concerts Pasdeloup.

Après six années passées sous les drapeaux, Roland Manuel revient avec joie à la musique, – qu'il n'avait tout de même pas complètement abandonnée.

Il compose :

Le Harem du Vice-Roi, poème symphonique (1916).

Trio à cordes, Senart (1917).

Isabelle et Pantalon, opéra-bouffe, texte de Max Jacob, Heugel (1920).

Trois Romances de P.-S. Toulet pour chant et orchestre, Heugel (1922).

Tempo di Ballo pour orchestre, Heugel (1924).

Le Diable amoureux, opéra-comique en quatre actes, livret de Roger Allard, d'après Cazotte, Heugel (1926-1930), non représenté.

L'Écran des jeunes filles, ballet, Heugel (1928).

Suite dans le goût espagnol, pour hautbois, basson, trompette et clavecin, Durand (1933).

Elvire, ballet, arrangement et orchestration de musique de Domenico Scarlatti (1936).

Jeanne d'Arc, poème lyrique pour chœurs et orchestre (1937).

Benedictiones pour chœur de femmes *a cappella* (1938).

Concerto en ré majeur pour piano et orchestre (1939).

Échec à don Juan, musique de scène, en collaboration avec Désormière (1941).

La Célestine, musique de scène (1942).

Partitions de films, parmi lesquelles : *la petite Lise* (1931), *L'Étrange M. Victor* (1938), *Remorques* (1941), *les Inconnus dans la Maison* (1942).

Voilà qui résume la vie artistique de Roland Manuel.

J'ajoute qu'au delà, – et peut-être en deçà du musicien, – il y a le critique.

Roland Manuel est un de nos plus fins critiques, l'un des plus subtils et des plus pénétrants. Ses chroniques et ses livres ne sont pas seulement des modèles d'analyse, mais aussi des modèles de style, d'un style travaillé, à mille détours et retours secrets, à rapides allusions, à perpétuelles surprises.

Roland Manuel est peut-être un critique avant d'être un créateur, ou du moins son intelligence et son goût jouent un tel rôle dans son art qu'on n'y remarque plus celui de l'instinct. Il y a chez lui une prescience du but et un choix des moyens qui révèlent une part exceptionnelle de l'esprit dans son œuvre.

Comme musicien, où se situe Roland Manuel par rapport à ses contemporains ?

Tout près des *Six*, en un sens. Car il est leur ami, leur camarade, dans les meilleurs termes avec eux tous.

Assez loin d'eux, si l'on considère sa musique. Elle est plus retirée, plus concentrée, d'une tenue plus distante, d'un art plus enfermé en soi et qui ne se livre qu'avec certaines pudeurs, plus raffinée aussi, et elle se garde de certaines violences que les *Six* n'ont jamais évitées, quand ils ne les ont pas recherchées.

En esprit, Roland Manuel s'apparente à Gabriel Fauré et à Maurice Ravel, pas du tout à Strawinsky.

Il ne risque rien. Tout est calculé. Il n'essaye pas ses coups au hasard, et il évite de les frapper trop fort.

Rien du romantique qu'est Milhaud. Il se rapprocherait plutôt d'Auric, mais avec combien de différences encore. Il a beaucoup moins d'angles qu'Auric. Sa musique est infiniment plus coulante. Il est capable d'une douceur et d'une tendresse inconnues à Auric, toujours un peu acide. Et la forme compte pour Roland Manuel infiniment plus que pour Auric.

C'est un classique.

« Il y a deux sortes de musiciens, me disait-il naguère : ceux qui *se racontent* et ceux qui *racontent*. Je suis de ces derniers. »

Il ne se raconte pas. Il n'a point la prétention de rien livrer de l'histoire de son âme et de sa vie intérieure.

Il raconte. Sa musique a toujours un objet, autre que lui-même.

Cet objet n'est d'ailleurs qu'un prétexte, – un prétexte au beau jeu des formes musicales, à la musique pure.

Loin de lui l'idée que la musique serait un art d'imitation et que sa valeur consisterait dans son rapport d'exactitude avec un modèle.

Le libre jeu des formes musicales, tel est son domaine.

Jeu forcément marqué de la personnalité du joueur qu'il exprime à sa manière, de même que dans les particularités de notre écriture nous livrons plus de secrets sur nous-même que nous ne croyons et que nous ne voulons.

Il reste qu'il y a grande différence entre les gens qui parlent sans cesse d'eux-mêmes et ceux qui n'en parlent jamais. Et s'il faut admettre que les uns et les autres se font connaître chacun à sa façon, la réserve est un masque qui réussit à cacher la physionomie, qu'il voile aux moins perspicaces.

Or soyons indiscret. Tâchons de découvrir ce qu'on ne nous dit pas clairement. Il nous semble entrevoir chez Roland Manuel à travers sa musique (qu'il n'a pourtant point chargée de la confidence) d'abord et surtout une grande curiosité. Il est essentiellement curieux, – curieux de toutes sensations fines et rares, voluptueusement amusé de la découverte, curieux de la volupté aussi, plus que voluptueux, curieux des idées et de leurs rencontres et de leurs oppositions, de leurs contrastes et de leurs affinités, curieux des pensées des autres et des langages qui les traduisent, curieux de la beauté sous tous ses aspects, et ses formes musicales en particulier.

*

J'ai un bien agréable souvenir du *Concerto de piano* de Roland Manuel, si délicieusement joué par Marcelle Meyer.

Mais relisons surtout *Isabelle et Pantalon,* qui est peut-être le chef-d'œuvre de Roland Manuel. La musique en a un premier mérite : c'est de convenir parfaitement à son objet, elle est amusante, elle est comique, elle fait rire.

Ce n'est pas la grosse joie physique qu'elle déchaîne en nous. C'est une joie plus fine et essentiellement intelligente.

Il y a une joie qui a ses racines profondes dans le corps et le secoue violemment.

Celle-ci a sa source dans la pensée, et c'est précisément ce qu'on appelle « l'esprit ».

L'esprit ne va pas sans une certaine application du jugement, et il réclame de l'attention de qui veut en saisir l'effet.

La joie sans esprit se communique par un mouvement contagieux de l'organisme où la pensée peut n'avoir aucune part. Ce n'est pas le cas.

L'art de Roland Manuel est infiniment appliqué et habile. Mais il réussit. Et cette réussite implique un don auquel toute la science et la technique du monde ne suppléeraient point.

Le jeu de notre auteur est principalement de mélanger tous les tons et tous les styles, si bien qu'il nous surprend continuellement par la suite imprévue d'un commencement trompeur. Jamais rien n'arrive de ce que nous attendons, et nous nous cassons le nez à toutes nos prévisions.

Et pourtant point de décousu. Une raison secrète mène cet apparent désordre. Un fil léger peut être un lien solide. Cette incohérence se tient. Le château branlant ne s'écroule pas. Malgré son air penché, la tour de Pise est savamment construite. Roland Manuel est un excellent architecte, un audacieux aussi. Il va loin quand il se risque. Son harmonie ne craint pas les plus périlleuses rudesses, dont il sait faire les plus savoureux chatouillements. Ce n'est pas le polytonalisme délibéré de Milhaud, posé en principe sur les ruines de l'ancien monotonalisme. Mais c'est une façon de tirer les conséquences extrêmes du vieux régime tonal qui équivaut à le détruire parfois, ou presque.

J'aime particulièrement l'air d'Isabelle, d'un contour si délicatement précieux et d'une grâce si mélancolique. Son ambiguïté tonale ne contribue pas peu à l'impression de ce charme troublant qu'il nous laisse. La première apparence est que cet air va se mouvoir dans la tonalité de *mi* majeur. Mais n'en croyez pas l'introduction. Nous voici maintenant en *ut* dièse mineur. Et non ! Ce *sol* dièse a bien l'air d'une tonique. Ne serions-nous pas dans ce vieux mode que les Grecs appelaient *dorien*, ou plutôt dans l'*hypodorien ?* Mais voici un *la* dièse qui nous transporte dans un autre mode. Nous n'osons rien conclure. Et il y a dans cet archaïsme indécis quelque chose de délicieux.

Je me rappelle les exquises représentations du Trianon-Lyrique en 1922, conduites d'abord par André Caplet, puis par Louis Masson. Nous avions le sentiment qu'une bien jolie tradi-

tion se trouvait renouée, celle de notre vieil opéra-comique, celle de nos Monsigny, de nos Grétry, de nos Boieldieu, de nos Gounod (je pense à *Philémon et Baucis* et au *Médecin malgré lui),* si sottement reniés par nos musiciens d'après 1870.

Nous possédons heureusement aujourd'hui de joyeuses farces qui sont de petits chefs-d'œuvre, comme *Isabelle et Pantalon,* de Roland Manuel, comme *Angélique,* de Jacques Ibert, sans compter *l'Heure espagnole,* de Maurice Ravel.

*

Trois paroles de Roland Manuel qui résument son art :

« *Profession de foi :* horreur des vicaires savoyards.

« *Poétique :* la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

« *Esthétique :* la délectation n'est sans doute pas la fin de l'art : elle n'en est pas moins le but de l'artiste. »

LILI BOULANGER.

Bien que sa courte vie se soit terminée avant la fin de la guerre de 1914, et que, de ce fait, l'examen de sa personnalité et de son œuvre ne rentre pas dans le cadre que nous nous sommes tracé, – cadre limité à l'intervalle entre les deux guerres mondiales – il nous paraît impossible de ne pas consacrer quelques pages à une artiste du mérite exceptionnel de Lili Boulanger et qui, puisqu'elle a reçu son prix de Rome la même année que Claude Delvincourt, devrait être encore bien loin, à l'heure actuelle, de la fin de sa carrière. Et puis, le premier grand prix de Rome attribué pour la première fois à une femme est un fait historique trop important pour que nous le passions sous silence.

*

Guy de Maupassant écrivait un jour : « Malgré l'expérience des siècles, qui a prouvé que la femme, *sans exception,* est incapable de tout travail vraiment *artiste* ou vraiment *scientifique,* on s'efforce aujourd'hui de nous imposer la femme médecin ou la femme politique. » Que n'ajoutait-il : la femme peintre et la femme compositeur ? Mais que n'évitait-il de se montrer aussi mauvais prophète ? Pourquoi vouloir que l'avenir répète indéfiniment le passé ? Du reste, même dans le passé, la femme n'a-t-elle point prouvé de quoi elle était capable, au moins dans un art, la littérature ? Est-il besoin de citer les noms de Mme de Sévigné, de Mme de La Fayette, de Mme de Caylus, de Mlle de Lespinasse, de Mme de Staël, de George Sand, de George Elliot, de Selma Lagerlof, et, tout près de nous, de la comtesse de Noailles ou de notre exquise Colette ? Dans le domaine scientifique, rappellerai-je les illustres amies de Descartes, Christine de Suède et la princesse Élisabeth ? Ne cherchons pas si loin. Il y a quelques années, Mme Curie donnait des preuves sans cesse

renouvelées de son génie. La peinture et la sculpture comptent parmi les femmes de remarquables représentants, – et notons en passant que l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648, compta en un siècle et demi 15 femmes parmi ses membres titulaires. Mme Vigée-Lebrun fut la dernière académicienne, et l'Institut, moins galant que les académiciens de l'ancien régime, ne voulut plus admettre en son sein que des hommes.

C'est en musique que la femme brille jusqu'à présent de moins vif éclat. Le plus féminin des arts serait-il fermé justement aux femmes ? On cite bien Francesca Caccini, la fille du fondateur de l'opéra italien au XVIIe siècle, – près de nous Mme Farrenc, la tante de Reyer, Augusta Holmès, Chaminade... Ce ne sont pas des noms égaux aux gloires féminines de la littérature ou des arts plastiques. Et pourtant, il est indéniable que le goût de la musique est plus fréquent chez la femme que chez l'homme. Qu'attendait-elle pour s'exprimer musicalement ?

Certaines conditions sociales étaient peut-être nécessaires.

La musique est un art essentiellement confidentiel, et, par là même, indiscret. Tout ce qu'il révèle d'une âme, il faut qu'elle renonce à le conserver jalousement comme sien. Et cela suppose, chez la femme, des habitudes de liberté, de sincérité, de franchise, non seulement avec les autres, mais avec soi-même, dont les mœurs de la vie moderne seules pouvaient commencer à la rendre coutumière.

Quoi qu'il en soit, la musique féminine vient de naître. Elle est née. Elle s'est manifestée, au moins une fois, d'une façon vraiment géniale, et son heureux avènement fut consacré en 1913 par le jugement de l'Institut, qui décerna à une jeune fille de 19 ans à peine, à Lili Boulanger, le premier grand prix de Rome.

Sa sœur Nadia Boulanger, déjà remarquablement douée musicalement, s'était présentée au concours de Rome à 22 ans

(1908) et avait obtenu le deuxième grand prix. C'était déjà une éclatante victoire pour la cause de l'art féminin. L'Institut s'était jugé bien audacieux de sa première concession. Le succès de Lili acheva la conquête du domaine jusque-là réservé aux artistes masculins.

*

À 2 ans et demi, Lili Boulanger – Lili, charmant diminutif de Juliette – chantait déjà des rondes, *dont elle lisait la musique.*

À 5 ans et demi elle chantait des mélodies de Fauré, accompagnée par l'auteur.

À 6 ans, elle commençait l'étude de l'harmonie sous la direction d'Auguste Chapuis.

Mais déjà sa santé bien fragile réclamait des soins continuels. Et jusqu'à l'âge de 16 ans, Lili ne put se livrer à un travail sérieux et continu. Elle joue alors du piano, du violon, du violoncelle, de la harpe, mais seulement à titre d'amusement. Elle lit toutes sortes de musiques. Elle improvise.

À 16 ans, elle se met décidément au travail et achève toutes ses études musicales en trois ans, sous la direction de Caussade pour l'harmonie, et Paul Vidal pour la composition.

En 1913, Lili se présente au concours de Rome. Elle entre en loge avec le n° 2, – malgré l'avis de la Faculté, – et les remarquables qualités de sa cantate forcent l'entrée de la Villa Médicis.

Le séjour à Rome fut un moment de grande production. Lili compose avec une hâte fébrile, comme si elle craignait déjà de ne pouvoir tout dire. Elle met successivement en musique *Clairières dans le ciel* de Francis Jammes, *Reflets* de Maeterlinck, un *Pie Jesu* et surtout *Trois Psaumes*, vastes constructions

d'une splendeur d'imagination et d'une profondeur de sentiment tout à fait inattendues de la part d'une si jeune âme.

Mais voici la guerre. Lili revient à Paris, et, avec sa sœur Nadia, elle se dévoue d'un élan incomparablement généreux à l'œuvre admirable du Comité franco-américain.

Mais sa faible santé lui interdit bientôt un tel effort. Elle se réfugie à Arcachon, puis à Gargenville, pour se soigner. Mais c'est en vain. Elle s'épuise peu à peu.

Et malgré tout, malgré la souffrance, malgré le souci, elle écrit, elle compose de plus en plus ardemment. Jusque sur son lit de mort les feuilles de papier à musique s'entassent, écrites au crayon.

Le 15 mars 1918, elle dit adieu aux siens. Tout est fini. La pauvre petite n'est plus.

*

Dans cette destinée, il y a quelque chose d'extraordinaire.

Extraordinaire surtout, vraiment inattendu, ce génie ample, puissant, qui semble porter en lui l'expérience de la pleine maturité.

Il y a en Lili Boulanger une prescience de la misère humaine et des profondeurs les plus tragiques du sentiment qui est vraiment déconcertante.

Déjà, quand elle écrivit sa cantate pour le concours de Rome, *Faust et Hélène,* on fut surpris qu'une toute jeune fille ait pu traiter un tel sujet avec l'accent qu'il comportait, avec une telle gravité, une ardeur si douloureusement passionnée, une telle violence par endroits. Et ce n'était que le premier pas – un simple essai hâtif – dans la voie où ce grand cœur allait faire entendre des chants autrement émouvants. D'abord ces touchantes *Clairières dans le ciel,* ces *Reflets,* ce *Pie Jesu,* mais surtout ces constructions gigantesques que sont les *Trois Psaumes.*

Le *Psaume* 129 notamment, grave, rude, et d'un souffle dramatique intense :

« Ils m'ont assez opprimé dès ma jeunesse. Qu'Israël le dise ! Ils m'ont assez opprimé dès ma jeunesse. Mais ils ne m'ont pas vaincu.

« Des laboureurs ont labouré mon dos. Ils y ont tracé de larges sillons. L'Éternel est juste. Il a coupé les cordes des méchants. »

Et plus loin :

« Qui est-ce qui montera à la montagne de l'Éternel ?

« Ce sera l'homme qui a les mains pures et le cœur net.

« Il recevra la bénédiction de l'Éternel et la justice de Dieu son Sauveur. »

Enfin, pour terminer :

« Portes, élevez vos têtes, portes éternelles, haussez-vous, et le roi de gloire entrera… »

Pour mettre de pareils poèmes en musique, on aurait songé à un Paul Dukas, à un Florent Schmitt. Il a suffi du génie précoce d'une toute jeune fille pour en soutenir la monumentale majesté, pour en nourrir le feu ardent.

Les *Trois Psaumes* furent composés à Rome en 1916. Lili Boulanger écrivit encore des mélodies, une *Sonate* piano et violon, et elle arriva presque à terminer *la Princesse Maleine* de Maeterlinck.

Puis elle quitta ce monde, elle partit, laissant derrière elle celle qui, la main dans la main, avait été sa compagne de tous les instants, – de toutes les joies et de toutes les peines, – et qui, depuis, a consacré le meilleur de son activité à maintenir dans

l'existence artistique et dans la gloire l'œuvre géniale de « la petite sœur ».

MARCELLE SOULAGE.

Des yeux bleus, bleu pervenche peut-être, des yeux qui éclairent tout le visage. On ne voit qu'eux, – et un charmant sourire parmi des traits réguliers. Une personne très vivante, un peu agitée.

Marcelle Soulage est née le 12 décembre 1894 à Lima, au Pérou, de parents français.

Son père, ingénieur civil des mines, avait été nommé professeur de chimie minéralogique à l'École des mines de Lima peu de temps après son mariage. Il était remarquablement doué pour la musique et pour la chanson satirique (genre Chat-Noir), et il faillit sous un pseudonyme « percer » dans cette voie. Sa nomination au Pérou, – puis au Mexique comme directeur des mines d'or, – fixa autrement sa carrière.

La mère de Marcelle Soulage avait une très jolie voix, dont elle usait avec talent pour interpréter aussi bien des chansons d'Yvette Guilbert que des airs d'opéra.

Dans un tel milieu familial les dons de Marcelle Soulage ne pouvaient que prendre un rapide développement.

Les parents de Marcelle Soulage ne tardèrent pas à se lasser de vivre à 1 800 mètres dans une contrée affreusement sauvage et à se nourrir presque exclusivement de haricots rouges. Une guitare, puis un piano qu'on avait fait venir de la capitale ne suffirent pas à enchanter une solitude un peu sévère. On quitta l'Amérique, et à 4 ans et demi la petite Marcelle était de retour à Paris. À 5 ans, elle commençait le piano. À 9 ans et demi elle entrait au Conservatoire, où elle recueillait successivement les récompenses suivantes : 1re médaille de solfège (classe Marcou), 2e prix d'harmonie (classe Dallier), 1er prix

d’accompagnement (classe Estyle), 1er prix de contrepoint (classe Caussade), 1er prix d’histoire de la musique (classe Maurice Emmanuel), prix Lepaulle (composition).

Elle se fit bien vite connaître par ses ouvrages. Citons-en quelques-uns : pour l’orchestre, *Invocation à la Nuit* et *Danse Orientale* (Concerts Colonne, 1928), *Badinages* (Concerts Colonne, 1931), *Sonate* piano et violoncelle, *Sonate* piano et alto, *Sonate* flûte et piano, pièces diverses pour piano, mélodies.

Une excellente musicienne, dont on regrette qu’elle produise si peu. Elle témoigne, en général, de qualités de sincérité, de clarté, de finesse fort appréciables.

LOUIS BEYDTS.

Louis-Hector-Antoine Beydts est né à Bordeaux en 1895.

Son père, négociant en vins, jouait de la flûte, sa mère du piano. À 16 ans, ses études terminées au lycée, il entrait dans le commerce. Cependant il avait appris à jouer du piano avec une vieille dame qui avait déjà donné des leçons à sa mère. À 14 ans, il s'essayait à la composition. À 18 ans, il s'était mis à travailler l'harmonie, le contrepoint, la fugue, avec Vaubourgoin, un très remarquable professeur, qui fut aussi celui de Henri Barraud.

Mais voici la guerre. Louis Beydts est mobilisé dès 1914, et il n'est rendu à la vie civile qu'en 1919. Il retrouve Vaubourgoin et reprend avec lui ses études musicales, qu'il poursuit jusqu'en 1924. Louis Beydts n'a jamais été élève au Conservatoire. Vaubourgoin fut son seul maître. Il ne voulut jamais passer en d'autres mains. Et aujourd'hui qu'il est « arrivé », il tient à proclamer qu'il doit tout à cet excellent pédagogue. Excellent certainement : car chacun se plaît à reconnaître que son disciple possède un métier d'une sûreté, d'une souplesse et d'une légèreté qui lui valent, pour une part importante, ses succès.

Louis Beydts eut la chance d'avoir des parents qui, loin de s'opposer à sa vocation, firent tout pour l'aider à en réaliser l'appel. Il n'eut donc point, comme tant d'autres, à briser les vitres, à s'évader de la maison paternelle sans appui, à gagner l'indépendance par une sorte de coup d'État familial et à faire ses premiers pas dans la vie artistique en risquant de mourir de faim.

En 1924, il arrive à Paris plein de confiance. Dès 1924 le nom de Louis Beydts est affiché au programme des Concerts Lamoureux avec un poème intitulé *le Départ.* Malheureusement, le chanteur tombe malade. *Le Départ* ne fut pas chanté.

Cruelle déception. Mais en 1926, un autre poème pour chant et orchestre, *le Sommeil,* put être exécuté aux mêmes Concerts Lamoureux et eut même l'honneur d'être sifflé par une partie de la salle. Le baptême des sifflets est excellent pour un jeune artiste. Bien qu'il puisse s'enorgueillir d'avoir le même sort que Debussy et Ravel à leurs débuts, c'est tout de même une douche bienfaisante, une leçon de modestie et l'encouragement à de nouveaux efforts, tout au moins pour essayer de se faire mieux comprendre ou pour atteindre à tant de beauté qu'elle s'impose à tous malgré son difficile abord.

En 1927, *Adieu* était applaudi chez Colonne, et bientôt après les Concerts Pasdeloup donnaient *le Promenoir des deux amants,* de Claude Debussy, avec une subtile orchestration de Louis Beydts.

Mais ce n'était pas au concert que le jeune compositeur cherchait surtout à se créer une place d'importance. C'était au théâtre. Le théâtre l'avait toujours attiré. Seulement il attendait, pour s'y risquer, d'être sûr de lui. Homme de précaution qui ne veut présenter au public qu'une œuvre vraiment accomplie.

Il commence par une opérette en trois actes, dont Guillot de Saix lui fournit le livret : *le Bourreau des cœurs.* Il se met avec ardeur au travail. Il écrit ses trois actes, et, l'ouvrage terminé, il le laisse de côté. Il ne veut plus en entendre parler.

Voilà un auteur qui n'inonde pas le marché de ses productions, quelque imparfaites qu'elles puissent être. Il réfléchit. Il attend. Cependant son talent mûrit.

Or on représente une comédie de Pierre Wolff et Duvernois intitulée *la Noce.* Beydts obtient l'autorisation d'en tirer une opérette. Et en même temps Duvernois lui offre le livret d'une autre opérette : *le Club des Canards mandarins.* Beydts écrit les deux partitions.

La Noce passe à Marigny en 1931, sous un autre titre : *Moineau.* Immense succès. Malheureusement *Moineau* ne put être joué qu'un mois à cause d'engagements antérieurs pris par le directeur, qui n'avait accepté la pièce de Beydts qu'afin de boucher un trou dans sa saison et sans compter qu'elle réussît à ce point. *Moineau* fut arrêté au moment où la délicieuse opérette faisait salle comble tous les soirs. Quelle malchance ! Tout de même le nom de Beydts était lancé dans le public, et pas un Parisien qui ne sût que dans le domaine de la musique légère un chef-d'œuvre de grâce et d'esprit venait de naître.

Cependant, Louis Beydts avait écrit une foule de mélodies, dont l'ensemble constitue une partie importante de son bagage musical, et il en faisait chanter quelques-unes dans les grands concerts, notamment les *Odelettes,* de Henri de Régnier, et *les Humoresques,* de Tristan Klingsor.

D'autre part, après le grand succès de *Moineau*, Sacha Guitry faisait appeler Louis Beydts et lui confiait le livret d'une opérette qui devint *la S. A. D. M. P.* (la Société amicale des messieurs prudents). Louis Beydts réussit là un nouveau petit chef-d'œuvre, qui fut représenté en novembre 1931 au Théâtre de la Madeleine.

En décembre de la même année, *les Canards mandarins* recevaient du public de Monte-Carlo le meilleur accueil.

En mars 1932, c'était le tour du *Voyage de Tchong-Li,* écrit encore en collaboration avec Sacha Guitry.

Je ne parle pas de toutes les musiques de scène et de la musique de cinéma qui constituent une grosse part de la production de Louis Beydts.

Par ailleurs, Louis Beydts faisait exécuter aux Concerts Colonne des chœurs pour voix de femmes sur des vers de Mme de Régnier, et aux Concerts Lamoureux les *Jeux rustiques* de Joachim du Bellay, interprétés par Mme Martinelli.

Et maintenant, quelle position occupe Louis Beydts par rapport à l'ensemble des compositeurs français ?

Il se place exactement à l'antipode d'un Darius Milhaud, d'un Auric, d'un Poulenc. C'est un traditionaliste. C'est un classique. Il veut écrire et il écrit une musique claire, mélodique, d'une correction et d'une élégance indiscutables. Élégant, il l'est lui-même, dans sa tournure, son vêtement, le détail minutieusement étudié de sa toilette, et toute sa personne. Élégance et distinction de la plus entière discrétion et du meilleur goût. Comme celle de sa musique.

Je lui demandais un jour quelles étaient, parmi les contemporains, ses admirations. Elles sont tout à fait caractéristiques de sa nature artistique. D'abord et avant tout Gabriel Fauré, pour lequel il a une sorte d'adoration. Et puis Debussy, Gounod, Messager, Ravel, Pierné. Par parenthèse, il me disait quel culte avait Fauré pour Gounod.

En littérature, Louis Beydts aime surtout les poètes et, tout d'abord Racine, et puis l'impeccable Henri de Régnier, qu'il a souvent mis en musique, Verlaine naturellement, et aussi quelques anciens auteurs, comme Joachim du Bellay, Tristan l'Hermite, Saint-Amand.

Parmi les prosateurs, Anatole France lui plaît singulièrement, et il goûte, à le lire, une sorte de plaisir musical. Ce qui ne l'empêche pas d'aimer beaucoup Barrés.

Nous causions de tout cela, il y a quelque temps, et à brûle-pourpoint Louis Beydts me dit : « Vous savez, je suis très gourmand. – Comme Debussy, lui répliquai-je, et comme la plupart des musiciens. – Mais je m'y connais, ajouta-t-il, ou du moins je crois m'y connaître. » Je n'en suis point surpris, et sa musique est une musique de gourmet. Debussy, lui aussi plus gourmet que gourmand, quand, tout jeune encore et pauvre, il passait devant chez Bourbonneux, avant d'entrer, contemplait l'étalage et faisait d'avance son choix. Il se décidait toujours pour le plus

fin et le plus petit des gâteaux en montre, pour le plus cher aussi. Il n'en prenait qu'un, mais c'était celui-là.

Musique de gourmet, la musique de Louis Beydts. Vous y admirez des courbes mélodiques remarquables par leur naturel et leur grâce, une harmonie extraordinairement coulante et des modulations d'un imprévu qui enchante, marque d'une sensibilité des plus raffinées. Et c'est un plaisir de choix que nous offre toujours cet exquis compositeur.

GEORGES DANDELOT.

Grand, sec, le regard ferme, l'allure pleine d'autorité, Georges Dandelot a toujours su où il allait, et il y est arrivé d'un pas assuré.

Il est né le 2 décembre 1895 à Paris.

Son père, Arthur Dandelot, le célèbre imprésario, l'initia de bonne heure à la musique. À 6 ans, lors de grandes promenades sur les bords de l'Oise, il lui faisait reconnaître des notes dans les sons des cloches, les sirènes des bateaux, les divers bruits de la nature. À la maison aussi la vie devenait une perpétuelle leçon de solfège.

La mère de Georges Dandelot, Madeleine Mangeot, était la fille d'Édouard Mangeot, le fameux facteur de pianos de Nancy, fondateur du *Monde musical.* Madeleine Mangeot jouait délicieusement du piano, et elle restait des heures devant son clavier à improviser.

Les parents du petit Georges voulaient en faire un virtuose. Mais lui, préférait la composition. Aussi, après la guerre de 1914-1918, il démissionna de la classe Diémer pour se consacrer entièrement à l'étude de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue. Parmi ses maîtres, il garde une particulière reconnaissance à Jean Gallon et à Albert Roussel.

La guerre, il l'avait faite de décembre 1914 à septembre 1919 comme soldat, caporal, puis sergent au 29e régiment d'infanterie. Il fut blessé le 7 juillet 1915 devant Saint-Mihiel. Il fut l'objet d'une citation, le 4 avril 1916, aux Éparges. De nouveau blessé en septembre 1916, il ne quitta plus le secteur de Verdun.

À son retour à Paris, il gagna ses prix d'harmonie et de fugue.

Ajouterons-nous que Georges Dandelot fut champion du Stade français en 1912 et 1913 pour la course à pied (400 et 800 mètres) et qu'il représenta la France aux Jeux interalliés organisés par le général Pershing en 1919 ? Grand joueur de rugby et de tennis. Un vrai sportif.

Dès l'âge de 14 ans, Georges Dandelot commença de composer. Mais il ne publia pas ses premiers essais. Voici, parmi celles de ses œuvres qui comptent, quelques-unes des plus caractéristiques : *Quinze Chansons de Bilitis,* pour chant et piano, sur des poèmes de Pierre Louys, en trois recueils (1924, 1929, 1930), *Six Fabliaux*, poèmes, de Y. Buisson, pour chant et piano (1932 et 38). *Trois Valses* à deux pianos (1932). *Trio* en forme de suite pour piano, violon et violoncelle (1930), *Suite* pour le piano (1933), *Concerto* pour piano et orchestre (1932), *Quatuor à cordes* (1930-33), *Sonatine* pour flûte et piano (1937), *Pax*, oratorio pour soli, chœur, orchestre (1935), première audition à l'Exposition de 1937 et premier prix de la classe 71 à l'Exposition, *Symphonie* pour orchestre (1941).

Georges Dandelot a une écriture très claire, où se sent la volonté de s'exprimer nettement. Il est aussi bien capable de pièces légères, finement ouvragées comme ses *Chansons de Bilitis,* que de vastes constructions comme son oratorio *Pax,* d'une si grande allure et d'une inspiration si généreuse.

Un excellent musicien, qui compte parmi les compositeurs les mieux doués de la jeune génération.

JEAN RIVIER.

La barbe (en fine pointe) d'un blond extrêmement doré, des paillettes d'or dans les yeux, – des yeux brillants de joie, – de jolies dents qui rient, – un charmant sourire dans un visage régulier, – un corps solide, un homme qui marche, qui va de l'avant sans sourciller, se jette dans la mêlée, en sort vainqueur.

Jean Rivier est né à Villemomble, dans les environs de Paris, en 1896. De bonne heure, il se sentit attiré par la musique. Mais ses parents voulaient qu'il terminât d'abord ses études classiques. Arrive 1914. La guerre. À 18 ans, – il venait de passer son baccalauréat de philosophie, – Jean Rivier s'engage. Au front, dans les tranchées, sans savoir encore un mot du métier de compositeur, il écrit une sonate échevelée pour violoncelle et piano, qui durait 45 minutes, où quinze thèmes se battaient entre eux de façon désordonnée, mais enfin où il y avait de la vie et de la générosité. C'est cette sonate qui lui fait prendre définitivement conscience de sa vocation. Il sera musicien. Il sera compositeur. Mais il faut attendre la fin de la guerre. Il la fait bravement. Il reçoit la croix de guerre avec deux citations. En août 1918, il est grièvement gazé par l'ypérite. On le réforme. De 1919 à 1922, trois années douloureuses dues à une santé plus que chancelante. Il est trop tard maintenant pour entrer dans une classe d'harmonie au Conservatoire. Jean Rivier étudie l'harmonie auprès de Jean Gallon. Mais le règlement du Conservatoire lui permet d'entrer dans une classe de contrepoint et de fugue, celle de Georges Caussade. Là, il obtient un premier prix. Ces études de contrepoint l'ont passionné. Il en sent tout l'intérêt. Elles lui ont assuré, pour toute sa vie maintenant, cette facilité, cette souplesse d'écriture dont tout musicien a besoin pour s'exprimer librement.

Il veut essayer ses forces.

Son *Chant funèbre* commence de lui attirer toutes sortes de sympathies. Alfred Bruneau, bien qu'effrayé par certaines audaces d'écriture, en loue « le sentiment des proportions et le pathétique ». Florent Schmitt juge cette « musique expressive pleine de promesses ».

La Danse, d'après le *Retour du Tchad* d'André Gide, montra toute l'âpreté, toute la sauvagerie, mais disons aussi toute la grandeur dont est capable Jean Rivier. Et cette force tumultueuse s'organise selon les lois d'une impeccable construction.

Le *Quatuor à cordes* établit définitivement la réputation de Jean Rivier. On fut frappé de la fraîcheur de certains thèmes, du lyrisme passionné de certains autres. On y remarqua des pages d'une grâce fort délicate, et, en général, l'aisance d'un style qui révèle une abondante spontanéité.

L'Ouverture pour un Don Quichotte, qui est un des ouvrages les plus caractéristiques de Rivier, souleva de vives discussions. D'aucuns se scandalisaient d'y trouver de trop voyants emprunts au style du jazz. Mais d'autres observaient que l'emploi de l'écriture syncopée et du matériel orchestral du jazz donnaient ici lieu à une transposition dans le langage symphonique le plus élevé. Et ils avaient raison. Jean Rivier a trouvé là des sonorités nouvelles qui donnent à sa musique un accent singulièrement prenant, avec une richesse de timbres somptueuse et une éloquence irrésistible. Son *Don Quichotte,* – sans anecdote, – est d'une humanité puissante.

Du *Trio* pour violon, alto et violoncelle, on aima l'allegretto tendre et rêveur, la longue phrase austère de mouvement lent, tout à fait typique – (voilà donc un musicien dont la veine mélodique est abondamment pourvue et qui ne s'essouffle pas dès la troisième mesure), – le dynamisme de l'ardent finale.

À l'Exposition 1937, sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées (dont j'étais alors directeur avec Barraud, – jours heureux !), on joua le délicieux opéra-bouffe que Jean Ri-

vier avait composé sur un spirituel livret de René Kerdyk : *Vénitienne.* On y retrouve toute la grâce, la légèreté, la tendresse et la poésie dont est capable notre auteur. La charmante fantaisie s'achève sur un quintette de pacification générale, qui est un pur bijou.

Et voici un ouvrage de tout premier ordre : la *Sonatine* pour violon et violoncelle. Interprétée par Merckel et Pierre Fournier, il souleva l'enthousiasme des auditeurs de *Triton* en mars 1938. De l'union de ces deux instruments, le violon et le violoncelle, à l'exclusion de tout accompagnement complémentaire, Jean Rivier, sans chercher les combinaisons bizarres, en restant simple et naturel, tire un parti extraordinaire. La sonorité est constamment pleine et savoureuse. La musique, d'une richesse, d'une profusion étonnantes, se renouvelle constamment avec une variété qui témoigne d'une singulière jeunesse d'esprit et de cœur.

Le *Concertino* pour alto et orchestre est encore une œuvre à retenir. Il débute par un allegretto *quasi Pastorella* clair, lumineux, coupé de quelques mesures de danse vive et concluant par un retour à la rêverie pastorale. Le second morceau est un adagio, *molto cantando.* Notez ce *molto cantando,* qui exprime si bien un des caractères essentiels de la musique de Jean Rivier. Le finale, très rapide, nous apporte des impressions intenses de joie et de lumière. Ouvrage à la fois savant et limpide d'une séduction irrésistible.

Parmi les œuvres capitales de Jean Rivier, citons enfin deux *Symphonies,* l'une en *ré* majeur (1933) pour orchestre complet, pleine de chaleur et de vie, l'autre en *ut* majeur (1938) pour orchestre d'instruments à cordes, et c'est merveille qu'elle varie ses effets comme si elle disposait des timbres les plus divers.

Nous n'avons pas énuméré toutes les œuvres de Jean Rivier, notamment de nombreuses mélodies sur des poèmes de Mahaut, Guillaume Apollinaire, Rimbaud, etc. ; mais, s'il fallait

résumer d’un mot l’impression qui s’en dégage, nous dirions que sa musique est le reflet d’un caractère foncièrement heureux. Il n’y a pas d’homme plus affable, plus habituellement joyeux, plus enthousiaste, d’un commerce plus agréable. Ce qu’on ne lit pas sur son visage souriant, dans ses manières et ses paroles aimables, c’est qu’il soit capable, quand il prend la plume pour écrire, de la musique, de tant d’énergie souvent et parfois de violence. Ce qui prouve une fois de plus que les facultés créatrices d’un artiste dépassent de beaucoup l’apparence de son individu social et révèlent en son âme des dessous insoupçonnés.

Jean Rivier nous charme, nous attendrit, nous émeut, nous rafraîchit le cœur comme une source bienfaisante. Mais aussi, quelquefois, il nous malmène, il nous secoue, il nous tarabuste de la plus étrange façon ; et nous sommes bien obligés de suivre alors son caprice endiablé, sa volonté presque tyrannique. Ne nous en plaignons pas. Il n’est point d’art qui nous plaise davantage que celui qui nous domine ainsi.

MARCEL DELANNOY.

Considérez Marcel Delannoy. Ne voyez pas en lui que ses yeux clairs et doux, ces yeux bleus qui rient. Le reste de la physionomie et toute la personne ont une autre signification. Un menton volontaire, des épaules carrées, – un homme d'aplomb, solide sur ses bases, qui sait où il va et fait ce qu'il veut.

Il a d'abord hésité sur la route qu'il suivrait, mais depuis qu'il a choisi définitivement sa direction, il marche droit au but et il l'atteint d'un pas sûr.

Marcel Delannoy est d'origine en partie flamande, mais il est né en Île-de-France, à la Ferté-Alais, le 9 juillet 1898.

Il ne songeait point d'abord à la musique, et on ne l'y destinait point. Son père était ingénieur. Marcel Delannoy voulut d'abord être architecte : Il fit ses études au collège d'Étampes, puis à celui de Saint-Germain-en-Laye. Chemin faisant, il apprenait le piano. Oubliant sa première décision, voilà que maintenant il veut être peintre. La guerre arrive, et, en 1917, fait de Marcel Delannoy un artilleur.

Et tout d'un coup la musique le prend, – le prend tout entier. Il sera musicien.

Il se met à la tâche tout seul et n'a pas crainte d'être un autodidacte. Il demande cependant quelques conseils à Jean Gallon pour l'harmonie, à Gédalge pour la fugue. Il travaille aussi avec Eugène Cools. Mais il n'a pas suivi la longue filière de l'enseignement conservatorial.

Et il s'essaye à composer. Il met sur pied quelques pièces.

Mais que vaut ce qu'il fait ? Il se le demande avec angoisse. A-t-il vraiment le don ? Est-ce la peine de poursuivre ? Il va

trouver Honegger, qui regarde ses premiers essais et lui déclare nettement : « Il faut continuer. »

Honegger devient son conseiller, son guide et lui communique l'amour du métier solide.

Delannoy a conservé un souvenir charmé et profondément reconnaissant de ses entretiens affectueux, rue Duperré, avec l'aîné, le camarade déjà arrivé et si cordialement dévoué à préparer l'avenir et le succès de son cadet.

Delannoy travaillait avec une sorte d'opiniâtreté paysanne, en ferme laboureur qui creuse son sillon.

Il étudiait les maîtres, surtout Debussy, Strawinsky, Ravel, Fauré, et puis le vieux Bach.

Il allait rechercher les sources de l'art français jusqu'au XVI[e] siècle, jusqu'aux Jannequin, Roland de Lassus, Costeley, Claude le Jeune, les parfaits ouvriers et les créateurs de la chanson polyphonique française. Par eux, il se rapprochait d'une autre source qui lui a toujours été particulièrement chère, le folklore, la chanson populaire. Sa musique en aura souvent l'accent direct et franc.

*

Marcel Delannoy débute dans la vie artistique par un coup d'éclat. Il n'avait encore écrit que quelques mélodies et *Quatre mouvements* pour le piano. Il était tout à fait inconnu du public et de la critique quand *le Poirier de misère* fut représenté à l'Opéra-Comique le 21 février 1927. Grosse sensation. Discussions passionnées dans la presse. Les uns accusent Delannoy de bolchevisme musical, les autres parlent de chef-d'œuvre inattendu. De toute façon, Delannoy sortait brusquement de l'obscurité pour prendre en pleine lumière position d'importante personnalité musicale.

La partition avait été écrite de février 1923 à mai 1925. Delannoy était encore, à cette époque, commis d'architecte, et il « faisait la place ». Il entra ensuite comme dessinateur à Primavera. Pour se distraire de sa besogne, il tirait de temps à autre de son tiroir une vieille clarinette d'acajou et s'essayait à en jouer. Puis le Printemps fut détruit par un incendie. Delannoy enseigna la peinture de lettres dans une école de rééducation de mutilés. Triste métier, dont *le Poirier de misère* le consolait. La partition avançait peu à peu. Le livret était dû à deux camarades, Jean Limozin et André de la Tourrasse, qui s'étaient inspirés d'une vieille légende. À eux trois, le compositeur et ses deux librettistes ne totalisaient pas plus de 75 années d'âge.

Cette première réussite en appelait une autre. Marcel Delannoy s'associe encore une fois à ses deux amis. À eux trois ils écrivent *le Fou de la Dame,* chanson de geste en un acte, sorte de ballet-cantate qui représente le rêve de deux amoureux : une partie d'échecs jouée par des personnages vivants animés de passions humaines.

Puis vient le *Quatuor à cordes en mi* majeur, un chef-d'œuvre, – « le plus parfait ouvrage de ce genre qu'on ait écrit depuis celui de Maurice Ravel », a-t-on justement dit.

Et *la Symphonie,* dont il faut louer la belle ordonnance, la construction harmonieuse et savante, le sentiment pénétrant.

D'autre part, l'Opéra-Comique monte un délicieux ballet, *Cendrillon,* ou, pour être plus exact (car le titre en fut modifié), *la Pantoufle de vair* (1935).

Je n'aurai garde d'oublier le charmant opéra-bouffe, créé en octobre 1937, à l'Exposition, sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées, *Philippine,* qui contient quelques-unes des meilleures inspirations de Marcel Delannoy, – ni sa brillante *Sérénade concertante* pour violon et orchestre, qui vient d'être l'objet d'un bel enregistrement par « la Voix de son maître » avec le concours du violoniste Merckel.

En 1938, mise en chantier d'une *Ginevra* (trois actes et cinq tableaux) sur un livret de Julien Luchaire, d'après le 19e conte de Boccace, qui vient d'être créée à l'Opéra-Comique avec succès (août 1942).

Bien entendu, comme tous ses confrères, Delannoy a beaucoup écrit pour le cinéma, et il a acquis une grande expérience du film ainsi que de la musique de scène.

Il me confie qu'en art, et notamment en musique, il préfère infiniment la qualité à la quantité, ce qui est bien français. Au théâtre, il cherche « une issue possible dans le siècle étouffant et magnifique qui a vu la floraison d'écriture rare poussée au dernier degré » – une fenêtre sur l'air libre. – Wagner et Debussy ont fermé la porte derrière eux. Tout est à créer en ce domaine ! Pour sa part, Delannoy a surtout le désir de s'exprimer avec franchise et netteté. « Il est trop facile de cacher ses thèmes dans le brouillard. Être *original ?* Oui, mais, avant tout, *naturel*, et sans platitude, c'est-à-dire ce qui est le plus difficile. »

La franchise justement de son langage musical, la saine vigueur toujours et souvent le charme caressant, la tendresse naïve d'une inspiration abondante et ferme font de Marcel Delannoy l'un des jeunes maîtres sur lesquels l'école française, en possession déjà des solides réalités qu'elle lui doit, fonde pour l'avenir les plus précieuses espérances.

Sans qu'aucun doute soit possible sur la valeur de ses dons et sur son habileté, Marcel Delannoy, par la vertu d'un art à la fois puissant et fin, se classe au tout premier rang des artistes de sa génération.

EMMANUEL BONDEVILLE.

Emmanuel Bondeville est né à Rouen le 29 octobre 1898. À 7 ans, il abordait l'étude du piano et de l'orgue avec l'organiste de l'église de Saint-Gervais de Rouen. À 10 ans, il suppléait son maître. À 16 ans, il se trouve soudain seul dans la vie. Il perd coup sur coup ses parents, et il faudra qu'il trouve le moyen de se suffire à lui-même. Il mène dès lors une vie rude. Mais pas un instant il ne se décourage. Son habileté, son savoir-faire le servent si bien qu'il ne reste jamais dans l'embarras. Organiste, employé de banque, interprète (il savait quatre langues), tout lui est bon pour se tirer d'affaire. Après la guerre, qu'il fit au front, où il rencontra Delannoy, le voilà de nouveau sans situation. Ni famille, ni fortune, ni maison. Il entre comme commis dans un magasin de musique. Il voyage à travers l'Europe pour une maison anglaise. Il trouve enfin le moyen d'étudier l'harmonie et le contrepoint avec Jean Déré, grand prix de Rome. Le 6 décembre 1930, le *Bal des Pendus* passait aux Concerts Lamoureux et était accueilli avec un vif intérêt par toute la presse. De 1933 à 1934, Bondeville s'était mis à la composition de l'*École des Maris,* qui était représentée avec succès à l'Opéra-Comique en 1935. En même temps, Bondeville entrait dans les services de la radio, où il sut se créer une place des plus importantes.

Un Normand, solide de corps, fin d'esprit, qui dans ses ouvrages musicaux, robustes et savoureux, a su donner la preuve de son extrême souplesse et de ses dons.

JEANNE LELEU.

Jeanne Leleu est née à Saint-Mihiel, le 29 décembre 1898, et elle a fait ses premières études musicales à Rennes. À 9 ans, elle entrait au Conservatoire de Paris dans la classe de piano de Marguerite Long. Maurice Ravel la choisit alors pour exécuter, en première audition, à la S. M. I., sa suite, *Ma Mère l'Oye*. En 1913, dans la classe de Cortot, Jeanne Leleu obtenait un premier prix de piano. D'une extrême jeunesse, elle se faisait entendre en de nombreux concerts à Paris, Douai, Lille, Valenciennes, Abbeville, Amiens, Rennes.

Avec la guerre, plus de concerts. Jeanne Leleu se met à la composition. Elle reprend ses études au Conservatoire : en 1917, 1er prix d'harmonie, en 1918 1er prix d'accompagnement, en 1919 1er prix de contrepoint, en 1922 1er prix de composition musicale, en 1923 1er grand prix de Rome.

Jeanne Leleu arrive à Rome. Ce n'est pas avec le sentiment d'un cruel exil, avec le désir de revenir le plus vite possible à ses occupations et à ses ambitions parisiennes. Elle prévoit tout le bienfait d'un long séjour en Italie. Elle n'y restera pas seulement les trois années obligatoires. Elle prolongera le plus possible son séjour à la villa Médicis : elle y demeurera 4 ans et demi. Alors, elle a su jeter les yeux au delà de son art. Elle a ouvert les portes et les fenêtres de sa cellule de musicienne. Elle a laissé entrer l'air et la lumière du dehors. Elle est sortie de son métier pour contempler la nature, les vivants, les hommes et la peinture et la sculpture qui nous en donnent le commentaire expressif. Elle a trouvé le temps de lire les grands écrivains, poètes, prosateurs, philosophes. Elle a médité leurs livres. De toute façon elle a cultivé son esprit, affiné sa sensibilité. Elle est devenue, comme beaucoup de nos jeunes musiciens, et fort heureusement, autre chose qu'une musicienne.

Mais ce n’est pas tout. Jeanne Leleu a connu la Grèce.

« Un voyage de quelques mois, me disait-elle, que j’ai fait en Grèce, m’a laissé encore plus de souvenirs que mon séjour à Rome. Les ruines d’Athènes, de Delphes, de Délos, ne me sont pas apparues comme des choses mortes : je les ai vues bien plus vivantes que nos villes modernes. Et que dirai-je des paysages ! »

Elle s’étonne de l’incompréhension de Barrés dans *le Voyage de Sparte.*

Je vois Jeanne Leleu parcourant la mer Ionienne à travers les Cyclades, allant d’une île à l’autre, dans ce décor enchanté que composent la mer d’un bleu intense, les îles rousses, roses, dorées ou violettes.

Jeanne Leleu a vu et compris la Grèce, la Grèce telle qu’elle fut dans l’antiquité.

Mais enfin, pendant ces années qui suivirent son arrivée à Rome, elle ne fit point qu’ouvrir des yeux avides et pénétrants sur les merveilles de la nature et de l’art et que voyager à travers la Méditerranée. Elle travailla aussi. Elle travailla beaucoup. Entre autres ouvrages, elle composa :

Six Poèmes lyriques sur des sonnets de Michel-Ange, *le Cortège d’Orphée* pour soli, chœur et orchestre, un *Quatuor* piano et cordes, deux *Danses* pour grand orchestre *(Danse nocturne, Danse rustique),* une *Suite symphonique* pour instruments à vent et piano *(Prélude, l’Arbre plein de chants, Mouvements de foule, Bois sacré, Joie populaire), Esquisses italiennes* pour orchestre, *Fronton antique* pour orchestre, *le Cyclope* (musique de scène pour le drame satyrique d’Euripide), deux suites pour piano intitulées : *En Italie* et *Pochades.*

Plusieurs de ces compositions diverses furent exécutées à Rome. La *Suite symphonique,* notamment, dirigée par l’auteur elle-même, fit sensation et donna lieu à une seconde audition.

J’ai lu dans les journaux de là-bas qu’on fit de longues ovations à Jeanne Leleu. On parle d’une véritable « révélation ». On insiste sur l’impression « délicieuse » que laissa la quatrième partie, intitulée *Bois sacré,* sur la vigueur, l’énergie des pièces intitulées *Mouvements de foule* et *Joie populaire.*

À Paris, Jeanne Leleu s’est fait connaître par de nouvelles compositions, notamment : *Transparences,* suite pour orchestre en trois parties (1931), très bien accueillie à sa première audition chez Straram, *Concerto* pour piano et orchestre (1935), *Un jour d’Été,* ballet en un acte (1938).

Jeanne Leleu aime les hardiesses harmoniques, les rencontres de sons un peu rudes, les timbres un peu crus. Cela tient à sa nature et l’exprime en partie. C’est une des manifestations de son caractère entreprenant, de sa vigueur morale, de son besoin de décision, qui lui fait écarter toutes les demi-mesures et la porte parfois aux solutions un peu aventurées.

On peut louer du moins sa belle franchise, son allure pleine d’entrain, le mordant de ses rythmes, l’éclat de sa couleur, la vie agissante qui circule à travers toute sa production musicale.

On regrette seulement que l’émotion, dans ce qu’elle a de proprement féminin, n’apparaisse pas plus souvent dans son œuvre.

RAYMOND LOUCHEUR.

Très distingué compositeur, au style châtié, pittoresque et expressif, Raymond Loucheur naquit le 1er janvier 1899 à Tourcoing (Nord). Il fit ses études au Havre avec Henry Wollett, puis au Conservatoire de Paris avec Dallier, Nadia Boulanger, Gédalge, Paul Fauchet, Paul Vidal, Max d'Ollone. Premier grand prix de Rome en 1928, il séjourna en Italie de 1929 à 1931, obtint le prix Georges Bizet en 1935. En 1941, il succéda à Roger Ducasse dans les fonctions d'inspecteur principal de l'enseignement musical dans les écoles de la Seine. Ses œuvres principales sont : *Symphonie, Défilé, Pastorale, Nocturne, En famille,* pour l'orchestre, *Psaume XXXIX* pour voix et orchestre, *Apothéose de la Seine,* pour l'orchestre, *Trois Duos, Dix mélodies, des Chœurs, Hop-Frog,* ballet en deux tableaux d'après Edgar Poë, un *Quatuor à cordes,* un *Trio d'instruments à vent.*

HENRI MARTELLI.

Henri Martelli né à Bastia, en Corse, en 1899, a fait au Conservatoire ses études d'harmonie, de contrepoint et de fugue. Il présente à la vie et à l'art un beau visage ouvert très sympathique. Il s'est fait connaître par un assez grand nombre d'œuvres, notamment : *Sur la vie de Jeanne d'Arc* pour orchestre, *Introduction et Final* pour violon et piano, *Mors et Inventa, Divertissement sarrasin* pour orchestre, extrait d'un opéra inspiré de la « Chanson de Roland », *Bas-reliefs assyriens, Concerto* pour orchestre, *la Bouteille de Panurge, Suite populaire corse* pour orchestre, *Sonatine* pour piano, *Quatuor à cordes, Trio* piano, violon et violoncelle, *Suite* pour quatre clarinettes, *Sonate* piano et violon, *Trio d'anches, Cinq Épigrammes de Clément Marot,* chant et piano, *Concertino* pour violon et orchestre de chambre, *Concert* pour clavecin et orchestre. Tout ce qu'il écrit est d'un style très surveillé, d'une technique très souple jointe à un sentiment élevé.

SUZANNE DEMARQUEZ.

Née à Paris, le 5 juillet 1899, fille unique, Suzanne Demarquez fut d'abord une petite bourgeoise très choyée, qui ne songeait guère à une carrière musicale. Elle faisait, sans autre projet, d'excellentes études secondaires au lycée Lamartine. Cependant son père, d'origine flamande, veillait à son éducation musicale et lui donnait Robert Lortat comme professeur de piano. Il l'emmenait sans cesse aux concerts dominicaux, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, si bien qu'elle connut de bonne heure tout le répertoire classique, wagnérien et moderne, dont elle dévorait les partitions qu'elle réclamait en cadeau pour Noël, le jour de l'An, Pâques et pour son anniversaire. Mais ce père voulut aussi que sa fille s'assurât en cas de besoin une situation. Il lui fit préparer le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles de la Ville de Paris. Elle se fit alors à tel point remarquer en prenant ses leçons d'harmonie que son maître crut devoir la présenter à Auguste Chapuis, professeur au Conservatoire, qui voulut la prendre dans sa classe. Elle se présenta au concours et fut reçue première. Étonnement et résistance des parents, qui entrevoient pour leur fille un avenir tout noir de musicienne professionnelle, de compositeur. Ils l'obligeraient volontiers à démissionner avant d'avoir suivi un seul cours. Mais la jeune fille résiste à son tour : elle tient bon et commence au Conservatoire des études qui se couronnent par un premier prix d'accompagnement, dont nous avons déjà dit tout ce qu'il représente de haute valeur musicale, deux deuxièmes prix de contrepoint et d'histoire de la musique, des accessits d'harmonie et de fugue.

Suzanne Demarquez est arrivée tard à la musique. Elle s'est fait assez vite une place dans la jeune école. Elle a fait apprécier un talent tout classique, qui n'exclut pas le goût de certaines recherches d'orchestration et de raffinements d'harmonie.

Comme beaucoup de ses contemporains, Suzanne Demarquez préfère Bach et Mozart à Beethoven. On en pourrait discuter. Mais c'est la mode. Et d'ailleurs ce sont de belles admirations qui ne peuvent qu'influencer heureusement un compositeur bien doué.

Suzanne Demarquez a beaucoup composé. Voici quelques-uns de ses principaux ouvrages : *Sonate* violoncelle et piano, *op.* 6 (1923), *la Coupe inspirée,* six mélodies sur des textes turcs traduits par Rechad Noury, *op.* 7 (1925) ; *Deux poésies de la Renaissance,* textes de Louise Labé et de J.-A. de Baïf, *op.* 8 (1926) ; *Sonatine* pour piano, *op.* 9 (1927) ; *Quatuor à cordes, op.* 10 (1927) ; *le Diadème de Flore,* cinq mélodies sur des textes de Gérard d'Houville, *op.* 12 (1928) ; *Deux pièces* pour harpe, *op.* 15 (1930) ; *Sonatine* pour orchestre, *op.* 17 (1932) ; *Barcarolle* pour deux pianos, *op.* 18 (1933) ; *Quatre Contrerimes* de Toulet pour voix, flûte et harpe, *op.* 19 (1932-34) ; *Variations, Interlude et Tarentelle* sur un thème populaire corse noté par l'auteur pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe, *op.* 21 (1936) ; *Quatre Quatuors vocaux* pour voix féminines, *op.* 22 (1938), *a cappella.* En préparation : un opéra-ballet en deux tableaux argument et livret de Marcel Belvianes. Titre : *Thésée à Marseille.*

À sa remarquable activité de compositeur, Suzanne Demarquez joint celle de critique musical, qu'elle exerce avec infiniment de goût et un sens pénétrant des valeurs.

CHAPITRE X

DE DROITE ET DE GAUCHE (*Suite*)

MAURICE JAUBERT.

Les cheveux noirs et le teint d'un brun doré, des yeux profonds et ardents, mais qui pouvaient devenir très doux, un regard extrêmement intelligent, un front et un nez d'une ligne admirable, un profil de médaille, une physionomie enfin qui révélait une âme courageuse et forte, tel nous apparaît, dans notre souvenir fidèle, notre cher compagnon Maurice Jaubert.

Il était né le 3 janvier 1900 à Nice. Dès ses plus tendres années, il vivait dans un milieu où l'on avait un très grand respect pour la musique. À 5 ans, il se mettait au piano, et de bonne heure il accompagnait son père quand il chantait.

Il avait fait ses études au lycée de Nice, passé son baccalauréat, puis sa licence en droit. En même temps, il travaillait au Conservatoire de sa ville natale le piano, l'harmonie et le contrepoint. Pendant deux années, il exerça au barreau de Nice la profession d'avocat.

Mais, secrètement, il rêvait de se consacrer entièrement à la musique. Un beau jour, il partit pour Paris, où il alla trouver un scholiste qu'il avait rencontré dans le Midi, Albert Groz. Avec lui, il recommença toutes ses études musicales.

Cependant il fallait vivre. Alors, Maurice Jaubert fit tous les métiers. Il entra à la comptabilité dans une banque, il régla chez Pleyel les rouleaux du pleyela, il corrigea des épreuves pour un éditeur de musique et accepta toutes sortes d'autres besognes.

Le cinéma le sauva, comme tant d'autres.

Il obtint le poste de directeur de la musique à la Société Pathé-Cinéma. Et là, il dirigea d'innombrables films. Il composait lui-même la musique d'une quarantaine de ces productions, notamment le 14 *Juillet* et le *Dernier milliardaire,* de René Clair,

un Carnet de bal, de Duvivier, *Drôle de drame* et le *Quai des Brumes* de Marcel Carné.

En dehors du cinéma, il se faisait une réputation de chef d'orchestre et il conduisait notamment la dernière saison théâtrale de Mme Beriza et la saison d'opéras-bouffes de l'Exposition de 1937. C'est là que je l'ai connu intimement et que j'ai pu apprécier à toute sa valeur à la fois l'homme et l'artiste.

Ce qui comptait le plus à ses yeux, c'était son métier de compositeur, c'étaient ses œuvres symphoniques.

Il donna successivement dans ce domaine :

Le Jour, poème chorégraphique de Supervielle, joué aux Concerts de l'O. S. P. sous la direction de Monteux en 1931. Très beau poème. Premier tableau : le ciel touffu du milieu de la nuit. Les planètes roulent dans le tourment et la noirceur. Soudain (scherzo) une comète traverse le ciel et chante :

Je fuis, je fuis, je fuis,
Quel est donc cet immense horizon qui me poursuit ?
Je le sens dans mon dos
Si je me retournais, je coulerais à pic durant l'éternité.

La lune paraît. Les ténèbres bleuissent. On perçoit son chant lointain :

Compagnes lointaines du ciel,
Puissiez-vous ne jamais savoir
Ce que c'est que d'être morte,
Morte de douceur dans le ciel.
Et de tourner tout de même
Sans la moindre petite flamme,
De tourner sans espoir
Comme tourne dans sa tombe
Et se retourne
Une morte inconsolable.

Mais sans qu’on sache comment cela s’est fait, le jour s’est mêlé à la nuit. Et voici les rivières qui luisent les premières : l’eau est la plus pressée de se montrer...

Et voici les arbres qui se fient peu à peu à leurs branches et leurs branches à la lumière.

Et voici les animaux dans l’ombre disparaissante...

Le ciel s’interroge, immobile dans une attente circulaire...

Le soleil fait un bond sur la scène et aussitôt il pense que tout lui appartient.

Mais dans une caverne encore très sombre, d’où la nuit ne se retire que malgré elle, attention ! voilà l’homme qui bouge et qui regarde à droite et à gauche.

Le voilà qui foule, pieds nus, les plus hautes herbes.

Le voilà qui se mire dans le soleil où il ajuste son regard et donne au loin les ordres dont sa voix est comblée :

« Enlevez-moi ces choses noirâtres qui traînent encore çà et là.
« Et dans le ciel je ne veux plus qu’il reste une seule étoile.
« Cette fois, jamais plus ce ne sera la nuit, jamais plus.
« La lumière aura raison une fois pour toutes.
« Et l’arbre sera toujours l’arbre avec sa couleur et ses moindres ramilles,
« La montagne aura toujours son épaisseur et ses sources vives,
« Et la lumière brillera comme aux premiers jours du monde.
« Et j’aurai vaincu le sommeil. »

On imagine aisément avec quelle splendeur grandissante ce beau poème pourra être réalisé sur scène avec le décor et la chorégraphie qu’il implique.

Entendez en même temps la musique tour à tour sourde, murmurante, tendre, brillante, éclatante, somptueuse et forte que Maurice Jaubert a composée pour soutenir un si vaste ta-

bleau, – et si varié, – et vous aurez quelque idée d'une des œuvres les plus significatives qui aient été écrites en ces temps.

Maurice Jaubert a encore composé : une *Suite française* pour orchestre de chambre, dédiée à Golschmann, qui en donna la première audition à Saint-Louis, aux États-Unis, une *Ballade,* qui fut jouée le 9 mars 1935 aux Concerts Lamoureux sous la direction de l'auteur, une *Sonata a due* pour violon, violoncelle et orchestre à cordes, dont la première audition fut donnée par Violette et Paule d'Ambrosio et l'orchestre féminin de Jeanne Évrard en 1936, une *Jeanne d'Arc* sur des textes de Charles Péguy, pour soprano et orchestre, textes admirables, musique tour à tour sensible, délicate, pittoresque, passionnée, tragique dont on aime en même temps la stricte fidélité aux textes de Péguy et la belle et personnelle inspiration. Une excellente audition en fut donnée avec l'orchestre de l'O. S. P. sous la direction de l'auteur à un des concerts de l'Exposition de 1937 : Mme Marthe Bréga s'y montra une merveilleuse Jeanne d'Arc.

Je cite encore : un *Intermède* pour orchestre à cordes, destiné à l'Orchestre féminin de Paris (1937), un *Concert flamand,* joué à la Maison d'art de Bruxelles (1938), une *Cantate pour le temps pascal* pour soli, chœur et orchestre, qui, sous la direction de Charles Münch, remporta un vif succès le 24 mars 1938.

Pour le théâtre, Maurice Jaubert a écrit, sur un texte de Georges Neveux, un opéra de chambre intitulé *Contrebande,* et la musique de scène de *Tessa* et de *la Guerre de Troie n'aura pas lieu,* de Giraudoux.

*

Dans la musique de Maurice Jaubert vous ne trouverez pas une vaine recherche de la nouveauté à tout prix, mais surtout le dessein de s'exprimer franchement, librement et avec une entière netteté. Musique dont la profondeur toute spontanée ne s'encombre pas de formules pédantes.

Maurice Jaubert sentait venir dans la musique d'aujourd'hui, me confiait-il un jour, une grande transformation, une transformation dont certes il ne prétendait pas prévoir tous les effets, mais dont il entr'apercevait les lignes directrices, une transformation qu'a préparée le surréalisme et qui se fondera sur le mépris de l'œuvre d'art prise pour fin en soi. « L'œuvre d'art, me disait-il, devra céder le pas à la vie. Le cinéma aura été pour quelque chose dans cette évolution en donnant une si grande place à la musique utilitaire par opposition à la musique désintéressée. Le musicien de demain ne restera plus enfermé dans sa tour d'ivoire, ses secrètes méditations, son reploiement sur lui-même. Il se laissera entraîner par les mouvements politiques. Il se préoccupera de la vie sociale bien plutôt que des problèmes de technique. Le grand drame se joue qui séparera du passé la musique en train de naître, la musique qui ne doit plus être objet de musée, mais prendre son point d'appui, toute sa force et son sens dans la vie d'un peuple. *Œdipus Rex,* de Strawinsky, annonce peut-être quelque chose en ce sens. *Jeux de cartes* du même auteur est peut-être la première œuvre musicale surréaliste : elle prend la suite de Picasso, avec un quart de siècle en retard, – retard qui fut toujours celui de l'art musical sur les arts plastiques. »

En littérature, toutes les sympathies de Maurice Jaubert allaient à la lignée des poètes qui s'étend de Villon à Claudel en passant par Péguy et Rimbaud, ce qui ne l'empêchait pas d'adorer Racine, mais l'éloignait radicalement d'un Paul Valéry.

Maurice Jaubert voyait-il clair ? Était-il bon prophète ? En tout cas, il n'agissait pas en aveugle. Il cherchait sa route, les yeux ouverts sur la réalité. Et il pensait.

Sa pensée, hélas ! il ne l'a qu'en partie traduite dans une série d'œuvres fortes, mais qui laissent à regretter tout ce qu'il avait à exprimer encore de son âme haute et pure.

Sa mort est celle d'un grand cœur et d'un brave. Face à l'ennemi, pendant la guerre, et sous son feu direct, il faisait sau-

ter un pont qu'il avait pour mission de détruire coûte que coûte. Il fut tué en accomplissant simplement sa tâche. Il n'avait pas, comme tant d'autres, l'opinion que la guerre est un jeu dangereux qu'il vaut mieux ne pas jouer. En rien, Maurice Jaubert ne restait à l'arrière.

P.-O. FERROUD.

Je rencontrai, il y a quelques années, P.-O. Ferroud à Salzbourg, recueillant religieusement la leçon des immortelles beautés de *la Flûte,* de *Figaro* et *d'Obéron* en même temps qu'il professait au Mozarteum un cours sur les procédés de composition de l'école française contemporaine. Ce moderne très audacieux s'apparente, de près, aux classiques.

*

Pierre-Octave Ferroud est né le 6 janvier 1900 à Chasselay, bourg d'un millier d'habitants à 15 kilomètres au nord de Lyon.

Un homme de franche allure. Sa musique, comme lui-même, va droit au but, sans détour et s'impose avec force. La solidité, l'équilibre indéfectible de son caractère se retrouvent dans ses créations, qui s'imposent tout d'une venue.

Sa vie elle-même va en droite ligne, sans arrêt, sans recul, sans sursaut.

Son père exerçait la médecine et voulut que tout d'abord son fils fît d'excellentes études classiques. Il souhaitait qu'il les poursuivît au moins jusqu'à la licence de physique et chimie. Ce père, bon humaniste, très cultivé, mourut au début de la guerre.

Pierre-Octave redoublait alors sa rhétorique, attendant l'âge d'obtenir une dispense pour passer son baccalauréat.

Première rencontre à noter dans cette jeunesse studieuse : celle du R. P. Henri Costa de Beauregard, depuis professeur à la Faculté catholique des lettres de Lyon, qui eut une influence décisive sur la formation du goût du jeune étudiant.

Cependant Mme Ferroud, qui avait été l'élève de Le Couppey et de Marmontel, initiait son fils à la musique. À 4 ans, elle lui posait les mains sur le piano. À 8 ans, il jouait par cœur les *Préludes* et les *Fugues* du *Clavecin bien tempéré*. Il songea un instant à la carrière de virtuose. Un accident le détourna de ce projet. En mettant en marche un moteur d'automobile, il subit le choc violent d'un retour de manivelle qui lui luxa le poignet. C'était en 1917. Il en conserva une certaine raideur qui lui interdisait les exercices prolongés.

Mais déjà il songeait à la composition. Son premier maître d'harmonie fut l'organiste de la primatiale Saint-Jean de Lyon, Édouard Commette, que ses admirables enregistrements ont rendu célèbre.

À ce moment, Pierre-Octave Ferroud, étudiant à la Faculté des sciences, se liait avec le violoncelliste Jean Witkowski, le fils de l'auteur du *Poème de la Maison*.

De mars 1920 à février 1922, service militaire. Ferroud est incorporé au 6e régiment d'infanterie coloniale, qui tient garnison à Strasbourg. Deux années qui ne sont point perdues pour la musique. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Strasbourg, accueille au mieux le jeune soldat qui lui est recommandé par Witkowski père.

D'ailleurs, le colonel de son régiment s'entend avec le chef de musique pour lui accorder toutes sortes de facilités. C'est ainsi que Ferroud peut commencer ses études de contrepoint dans la classe du professeur Erb.

Une *Sarabande* pour orchestre réduit obtient le prix à un concours organisé entre les jeunes compositeurs lyonnais par la Société des grands concerts, et elle est exécutée en octobre 1921 sous la direction de Witkowski.

Et déjà Ferroud mettait sur le chantier un recueil de pièces pour piano intitulé *Au Parc Monceau*.

Mais le voici démobilisé. Ferroud rentre à Lyon, où il s'ennuie, – il commence de s'ennuyer, du moins. Il ne s'ennuie pas longtemps, car, un beau jour, débarque le nouveau directeur du Conservatoire, Florent Schmitt. Un homme rude et d'un abord quelquefois un peu hérissé. Mais ce n'est qu'un aspect extérieur. Il faut voir le fond, pénétrer jusqu'au cœur. Une étroite amitié a bien vite fait de lier les deux hommes, très différents d'âge, mais par bien des côtés analogues de caractère. Ferroud n'entre pas au Conservatoire. Il ne devient pas l'élève de Schmitt. Il est plus et mieux, son disciple et son confident. Auprès d'un tel maître, Ferroud trouve l'occasion des meilleures leçons. Leçons presque toujours sans plan, sans méthode, à bâtons rompus, mais bourrées d'indications justes et pénétrantes.

Lyon est d'ailleurs alors un milieu très favorable au développement d'un artiste. Il faut lire le très remarquable article de René Dumesnil à ce sujet. Un mouvement artistique très ardent anime la vieille cité lyonnaise. Il est conduit par un groupe dont font partie Mme Mauvernay, le docteur Edmond Locard, François Maire, président du *Salon d'Automne,* le peintre Courbet-Descombes, Lucien Février-Jourdain, peintre aussi et musicien à la fois, l'avocat Paul Creyssel, Maggie Guiral, Tancrède de Visan, Laurent-Vibert, Louis Agrettant, Jacques Reynaud, qui, un peu plus tard, devait fonder à Paris la revue *Latinité,* dont Ferroud, en même temps que de *Paris-Soir,* devint le critique musical, d'autres encore... Le *Salon d'Automne* lyonnais de 1922 donne trois concerts où l'on entend 15 œuvres nouvelles françaises ou étrangères. C'est Ferroud qui a établi le programme, et en même temps il veut faire connaître au public les récents progrès de la musique enregistrée : il fait entendre *le Chant du Rossignol* de Strawinsky, transcrit pour le pleyela. À ce propos, il entre en relations avec Robert Lyon qui l'appelle à Paris pour diriger, à la maison Pleyel, l'enregistrement des œuvres pianistiques.

Nous sommes en 1923. Ferroud a quitté définitivement la province. À Paris, Ferroud retrouve Florent Schmitt. Il achève la

partition de *Foules,* ébauchée à Lyon. À la fin de l'année, il se marie et quitte la maison Pleyel. Dans l'intimité du foyer conquis, il se met d'arrache-pied au travail.

*

S'il s'était d'abord laissé prendre à la séduction intrinsèque des accords savoureux, Ferroud en vint assez vite, comme tous ceux de sa génération, à mettre l'harmonie au service du contrepoint. « C'est par le contrepoint, déclare-t-il lui-même, que la musique atteint à cet universel dont elle est la langue, l'harmonie gardant toujours une couleur nationale. »

Il y a là une remarque intéressante et qu'on pourrait étendre encore davantage, il me semble, car ce n'est pas seulement d'un pays ou d'une nation que l'harmonie est comme la couleur distinctive, mais aussi d'un âge, d'un temps, d'une époque. Qu'est-ce, en effet, qui date plus exactement une musique de Monteverdi, de Lully ou de Rameau que son système harmonique ? Ce qui n'est d'aucun temps, ni d'aucun pays, c'est la superposition des tracés mélodiques en un contrepoint d'un tissu solide, voilà ce qui fait le plus sûrement aimer les œuvres à travers les siècles. Songez au contrepoint de Bach ou à celui d'un Costeley et d'un Roland de Lassus.

C'est ainsi que Ferroud compose une *Sonate de violoncelle* écrite en contrepoint à trois parties, l'une confiée au violoncelle, l'autre à la main droite du piano, la dernière à la main gauche, comme dans les sonates piano et violon de J.-S. Bach, contrepoint qui n'a rien de pesant, qui est au contraire souple et léger, qui, en ces trois mouvements : capriccio, intermezzo, rondo, vole aérien et libre avec une imprévisible fantaisie.

Ne cherchez à cette musique aucune signification extérieure. Ni littérature, ni peinture. Cette musique ne signifie rien qu'elle-même. Elle ne traduit en aucune façon des états d'âme. Aucun romantisme. De la musique pure. La musique des musiciens. Art *objectif,* si vous voulez. Pur jeu où il ne s'agit que

d'attraper la beauté. Rien que cela ! Avouons qu'ici Ferroud y atteint à merveille.

Il lui arrive aussi de chercher l'expression et, tout en écrivant de la musique qui soit d'abord de la musique, de nous émouvoir par surcroît profondément. Je n'en veux pour preuve que ces *Trois Poèmes intimes de Gœthe*, que Ferroud a composés sur le texte allemand dans une intention singulièrement pénétrante. Mais admirez comme ici l'expression s'associe étroitement au souci de la forme et de la pure beauté. Et ce n'est pas sans raison que l'auteur de ces trois mélodies les considérait comme une sorte de sonatine vocale en trois parties.

Ces deux ouvrages : la *Sonate pour violoncelle et piano* et les *Trois Poèmes intimes de Gœthe*, forment, par leur contraste même, un éloquent sommaire de l'œuvre de Ferroud. Elles en marquent les deux tendances extrêmes qui se complètent sans se contrarier.

Cette œuvre, elle est fort abondante et j'en veux citer les titres principaux :

POUR LE PIANO : *Trois Études* (1918-1923), *Sarabande* (1920), *Au Parc Monceau* (1921), *Prélude et Forlane* (1922), *Types* (Vieux beau. – Bourgeoise de qualité. – *Businessman)* (1922-1924), *Sonatine en ut dièse* (1928), *Tables* (1931).

POUR LE CHANT : *À contre-cœur* (1922-1925), *Cinq Poèmes de P.-J. Toulet* (1927), *Trois Poèmes de Paul Valéry* (1929), *Trois Poèmes intimes de Gœthe* (1932), *Trois Chansons de Jules Supervielle* (1932).

MUSIQUE DE CHAMBRE : *Trois Pièces pour flûte seule* (1921-1922), *Sonate en fa* pour violon et piano (1928-1929), *Sonate en la* pour violoncelle et piano (1932), *Trio en mi* pour hautbois, clarinette et basson (1933), une œuvre pour laquelle j'éprouve une particulière sympathie. Encore du beau contrepoint. Des sonorités un peu rudes ; de la verdeur dans les

timbres et dans les rythmes, quelque chose d'agreste dans le sentiment, une sorte de saveur paysanne.

En 1934, Pierre-Octave Ferroud commençait un *Quatuor à cordes,* où l'on devait retrouver le Ferroud ferme et dru que nous aimons, parfois un peu brusque dans son dédain des petites habiletés trop faciles. C'est ainsi qu'il négligera souvent les longues préparations pour moduler. D'une tonalité il nous transportera sans transition dans une autre, de son choix, qu'il affirmera sans réplique. Il l'a dit lui-même : « Moduler comme un tank n'est pas plus blâmable que de tourner trop longtemps autour du pot. »

POUR L'ORCHESTRE : *Sarabande* (1920-1926), *Au Parc Monceau* (1921-1925), *Foules* (1922-1924).

Cette dernière œuvre, *Foules,* est une vaste composition très caractéristique du style de l'auteur et de sa façon de comprendre le rôle de la musique. Le titre semble indiquer qu'il n'a point hésité à faire de la peinture ou de la littérature. Prenons-y garde. Ferroud a évité ici l'éparpillement des impressions, l'émiettement de la matière musicale qui résulteraient d'une description détaillée s'attachant à un minutieux inventaire de la réalité. Sous le titre de *Foules* « il évoque le grouillement d'une ville moderne, le halètement des souffles, la pulsation des cœurs », mais dans une vue synthétique, dans un aperçu schématique qui ne retient de l'âme collective d'une cité vivante que l'essentiel, le principal, l'universel. Le sujet proposé n'est ici qu'occasion à musiquer, rien de plus. Un point de départ pour l'inspiration qui se libérera bien vite de tout lien trop étroit avec la vision première. Toujours la même tendance à la musique pure que nous avons déjà indiquée.

Dans le domaine de l'orchestre, citons encore la belle *Symphonie en la* de 1930, une des œuvres les plus accomplies de Ferroud.

POUR LE THÉÂTRE, ce pur musicien a peu écrit. Notons : *le Porcher,* ballet dansé par la troupe de Jean Borlin au théâtre des Champs-Élysées en novembre 1924 ; *Chirurgie,* opéra-bouffe en un acte de Denis Roche et André-G. Block, d'après Antoine Tchékov, représenté le 20 mars 1928 à l'Opéra de Monte-Carlo, et *Jeunesse*, ballet en deux tableaux, scénario d'André Cœuroy et Serge Lifar, représenté à l'Opéra en 1931.

Mais Ferroud était-il très attiré par le théâtre ? Sa conception de l'art musical semblait devoir faire de lui plutôt un symphoniste. Et nous voyons que ce qui l'a d'abord intéressé au théâtre, c'est le ballet. Il y a, en effet, une beauté de la danse pure qui l'avoisine à celle de la pure musique et rend conciliables leurs exigences diverses, en les maintenant toutes deux en dehors et au-dessus de l'expression.

D'ailleurs, même quand il s'agit de la tragédie ou de la comédie et de l'expression proprement dramatique, le musicien a des moyens de n'en point négliger les nécessités sans sacrifier pour cela la pure musique. Et c'est à la solution de ce difficile problème que P.-O. Ferroud se serait certainement attaché un jour, s'il n'avait succombé en pleine maturité à un stupide accident d'automobile, à Debrecen, en Hongrie, le 17 août 1936.

Il nous reste de cet artiste assez d'ouvrages pour admirer ses dons naturels et sa volonté tenace, sa conscience, sa force et sa loyauté.

HENRI BARRAUD.

Henri Barraud naquit à Bordeaux le 23 avril 1900. Dans sa première enfance, il ne marqua aucune aptitude particulière pour la musique. On nota seulement qu'il avait de l'oreille. Mais il ne voulut jamais apprendre le piano. Au lycée, un de ses professeurs lui avait mis dans la tête de se consacrer à la littérature. Cependant, tout d'un coup, la musique le prend. À 17 ans, il déclare à sa mère : « Je veux faire de la musique. » Il trouve à Bordeaux un excellent maître, Vaubourgoin, dont on a entendu à la radio un délicieux *Trio d'anches* (hautbois, clarinette et basson). Mais les affaires de son père (il était négociant en vins), dont il avait à s'occuper, retiennent Barraud à Bordeaux. Un beau jour, il lâche tout et part pour Paris, décidé à tenter l'aventure de la pleine et entière liberté. Il avait 26 ans. Années dures. Pour vivre indépendant comme il le voulait, sans faire appel au secours des siens, il fait tous les métiers. C'est ainsi qu'il exerça pendant 6 ans, à la *Société des auteurs,* celui d'« inspecteur musical ». Singulière fonction. Tous les soirs, Barraud se rendait dans un établissement de haut ou de bas étage, le Casino de Paris ou un petit cabaret de 15e ordre. Et là, il avait à surveiller la musique qui se faisait, et si l'on exécutait bien celle qui figurait au programme. Il rapportait la liste des morceaux réellement joués. Il indiquait les titres, ou, s'il les ignorait, il notait musicalement le premier thème, avec une sténographie à lui, – en se cachant d'ailleurs, car il ne s'agissait pas d'être aperçu. Il fallait démasquer les fraudes. Certains chefs d'orchestre, en effet, affichent certains morceaux et en jouent d'autres, qu'ils ont avantage à exécuter parce que les auteurs leur abandonnent une partie de leurs droits. Barraud avait pour rôle de dénoncer les programmes fictifs.

Pendant ce temps, il travaille avec Louis Aubert, un merveilleux maître.

En 1931, l'O. S. P. exécute une *Symphonie* de Barraud, qui ne le satisfait plus guère.

Ce qui mit en pleine lumière son talent, ce fut le *Poème* pour orchestre, qui a été joué une dizaine de fois à Paris, à Ostende, à Bruxelles, à Bordeaux, et qui partout obtint un succès mérité.

Henri Barraud a encore composé : *Deux petits chœurs populaires,* un *Concerto da Camera, Cinq Préludes* pour piano, des *Pièces enfantines* pour piano, *Trois Chansons de Gramadoch,* musique de scène pour le *Cromwell* de Victor Hugo, *Trois Poèmes de Reverdi,* une *Suite d'orchestre* pour les fêtes de la lumière à l'Exposition de 1937. Nous aimons surtout de lui la musique de scène pour l'*Âne et le ruisseau* et *On ne badine, pas avec l'amour,* d'Alfred de Musset, et un charmant opéra-comique, *Maître Pathelin,* un petit chef-d'œuvre qui attend encore d'être porté au théâtre. N'oublions pas un joli *Trio d'anches* (hautbois, clarinette et basson).

Vie laborieuse. Vie tourmentée.

Un homme ardent, passionné, ferme et même obstiné en ses desseins et ses volontés, confiant en la vie et en ses propres forces, plein d'une noble assurance.

Sa musique révèle un esprit fin et délié, une sensibilité ouverte à toutes les impressions et prête à y réagir vivement, mais aussi une certaine pudeur de soi-même et une certaine droiture de caractère qui composent le parfum le plus secret de son œuvre comme de sa vie.

*

C'est Henri Barraud qui, avec Ferroud, Jean Rivier et Bondeville, a fondé cette société si active dans ses manifestations entre les deux guerres et a fait connaître tant d'œuvres nouvelles et de jeunes auteurs, le *Triton*.

ROBERT BERNARD.

L'homme le plus fragile en apparence, en réalité le plus résistant du monde, d'une activité invraisemblable à la fois par la multiplicité de ses applications et par son caractère fiévreux. Directeur de la *Revue musicale* et de l'*Information musicale*, Robert Bernard trouve le temps et les moyens d'être à la fois un excellent administrateur, un érudit, un esthéticien averti, un critique pénétrant, un conférencier disert, un habile pianiste, un organiste sûr et un compositeur de talent.

Il est né à Genève, en 1900, d'une famille d'origine française. Il a fait ses études musicales dans sa ville natale avec G. Barblan, J. Lauber, Templeton Strong, Alexandre Motta, William Montillet, tout en poursuivant des études littéraires et historiques et en suivant des cours à l'Université.

En 1918, il fonda et dirigea la *Nouvelle Société d'art* qui lui permit de faire connaître aux Génevois de nombreuses œuvres littéraires, musicales et picturales françaises.

En 1926 il se fixait à Paris, y menait l'existence si remplie d'occupations diverses que nous disions et produisait une abondante collection d'ouvrages musicaux : des pièces de piano, un *Concerto* pour piano et orchestre en *sol*, des *Sonates* de violon et de violoncelle, un *Quintette* pour deux violons, alto et violoncelle, un *Trio* pour violon, violoncelle et piano, un *Trio cordes*, un *Quatuor cordes*, un *Quatuor de saxophones*, des *Esquisses symphoniques* pour orchestre, un *Prélude à une tragédie* pour orchestre, le *Prélude au Cimetière marin*, poème symphonique d'après le poème de Paul Valéry, le *Psaume CL* pour chœurs, quatuor de solistes et grand orchestre, et de très nombreuses mélodies.

La musique de Robert Bernard est admirablement construite, d'une parfaite solidité, un peu sévère, parfois en style d'orgue même quand elle n'est pas écrite pour cet instrument, comme son *Thème et variations* pour piano, d'ailleurs remarquable. L'influence de César Franck s'y laisse sentir. Musique d'ordinaire un peu sombre, d'une élévation de pensée et d'inspiration du reste indéniable, parfois très poétique, comme certaines mélodies, d'une ligne très pure. On y découvre par endroits de la force et une certaine grandeur. Nul doute que Robert Bernard ne soit un des mieux doués parmi les musiciens de sa génération. Ses tendances sont celles d'un classique. Il s'attache avant tout à la « forme ». Il évite les audaces d'écriture. Il reste très sage dans son harmonie. Mais pourquoi se complaît-il si volontiers dans les impressions tristes ou dans les émotions poignantes ? Pourquoi si peu de mouvements vifs et gais ? Un rayon de soleil parfois nous réjouirait.

André Suarès disait : « Robert Bernard, musicien qui ne sépare pas la musique de la poésie, lecteur attentif et pénétrant, musicien épris de son art et qui défend avec talent la musique française. »

HENRI SAUGUET.

On avait reproché aux *Six*, quand ils se firent connaître du public, leur extrême jeunesse. Derrière eux il en vint de plus jeunes encore et qui, dans les environs de la 20e année, atteignirent la grande notoriété. On débute jeune depuis la « grande guerre ». À la fin du XIXe siècle il était de mode de ne produire qu'avec une extrême lenteur et très tardivement. C'était le temps où « l'on n'arrivait pas ».

Franck ne compose ses œuvres marquantes qu'à partir de la cinquantaine, et surtout entre 60 et 68 ans. Tant qu'il fut vivant, il resta méconnu. On mettait alors, volontiers, plusieurs années à écrire une sonate, un quatuor, une symphonie, et l'on n'osait prendre la plume qu'après des années d'études et de méditations[38].

C'est le contraire aujourd'hui. Encore jouvenceaux, nos musiciens sautent sur le papier à musique et en couvrent les portées de leur écriture fine et assurée.

Ne jetons pas les hauts cris. N'en était-il pas de même du temps de Mozart ? C'est avec le romantisme que les choses commencent à changer. On cherche la profondeur. On ne peut prétendre l'atteindre à 20 ans. Il y faut de la patience et de la réflexion.

---

[38] N'oublions pas cependant que Franck lui-même composa sa glorieuse sonate en 4 semaines exactement, une semaine par mouvement. Il ne trouvait le temps d'écrire que pendant ses vacances. Nous voyons que, lorsqu'il s'y mettait, il allait vite en besogne.

Avouons que les *Six* d'abord, et ceux qui leur succédèrent ensuite, nous ont apporté des impressions d'une extrême fraîcheur, qui est celle de la jeunesse même.

Ils avaient moins de métier, dira-t-on.

C'est à savoir.

Ces enfants prodiges, à 18 ans, nous étonnaient quelquefois par les roueries de leur technique.

Et ce qu'il y a d'amusant, c'est que ces jeunes, ces tout jeunes artistes, étaient entraînés sur la piste par un vétéran de la musique, par un vieux compositeur qui, après une longue vie un peu stérile et un peu décousue, « s'était réveillé tout jeune ».

Je veux parler d'Erik Satie.

Un de ses plus remarquables disciples (réunis autour de lui dans sa retraite d'Arcueil) fut Henri Sauguet.

*

En 1925, j'ai entendu Henri Sauguet faire, à la Sorbonne, une causerie sur la musique française, au lieu et place d'Erik Satie, souffrant. J'en ai conservé le souvenir précis, et j'en ai retenu certaines indications tout à fait caractéristiques de l'orientation du jeune musicien.

Il insistait sur les mérites traditionnels de la musique française, faite de clarté, de réserve, de grâce, de sobriété, d'élégance.

Il soulignait le fait que la France ne connaît pas, comme l'Allemagne, les génies musicaux d'un sublime démesuré, les héros, les titans, tels Beethoven ou Wagner.

Nos hommes à nous ce sont un Rameau, un Couperin, un Debussy, un Fauré.

Le goût, voilà surtout notre affaire. Et il est bien rare que dans le sublime il ne se glisse quelque mauvais goût.

Perfection et pureté, telles sont les qualités que nous recherchons de préférence, – entendez : que Henri Sauguet cherchera avant tout.

Il parlait de ses prédécesseurs immédiats : Darius Milhaud, Georges Auric, Poulenc ; Darius Milhaud, la passion véhémente, le cœur ; Auric, l'esprit ; Poulenc, la grâce et la sensualité. Il sait qu'il leur ressemble. Mais il s'en distingue aussi, et surtout d'un Honegger, dont il admire le grand art, mais non point dans toutes ses manifestations. « Être moderne, disait-il, ce n'est pas imiter en musique tout le mécanisme, tout le machinisme de nos industries, avec son compliqué tintamarre, le roulement et le sifflet des locomotives, le bruit des plaques tournantes ou de l'hélice des bateaux à vapeur. Ce dehors de la civilisation n'est point fait pour être musique. C'est du dedans que la musique doit chercher à nous connaître, hommes d'aujourd'hui. Et par des moyens simples, sobres, discrets qui ont toujours été ceux de l'art français. »

Ainsi Henri Sauguet se peint lui-même, dans ses discours et quelques traits suffiront maintenant à achever son portrait.

*

Henri Sauguet est né à Bordeaux le 18 mai 1901.

Il apprit la musique de bonne heure, le piano d'abord, plus tard l'orgue. Il travailla l'harmonie et la composition avec Canteloube de Malaret. En 1922, il s'installa à Paris, où il devint l'élève de Charles Kœchlin. Darius Milhaud le met en relations avec Erik Satie, et c'est alors qu'il forme, avec Maxime Jacob, Cliquet-Pleyel et Désormière, ce groupe, qui prend, du nom de la résidence de Satie, le titre d'École d'Arcueil.

Il se met à composer : *le Plumet du Colonel*, opéra-bouffe (1924), représenté par Mme Bériza au Théâtre des Champs-

Élysées, et en 1925 au Trianon-Lyrique ; *Françaises,* pièces pour piano ; *Sonate* pour piano, *Sonatine* pour flûte et piano, *Mélodies* sur des poèmes de Paul Éluard et de A. Copperie, *Paraphase* sur la *Valse des Roses* de Métra pour les spectacles du comte de Beaumont (les « Soirées de Paris » à la Cigale), la *Chatte* (1927), ballet pour Serge de Diaghilew (Monte-Carlo et Paris) ; *Mélodies* sur des sonnets de Louise Labé. *David,* ballet pour Ida Rubinstein, créé à l'Opéra en 1928, joué ensuite à Monte-Carlo, Vienne, Milan, Naples ; *Mélodies* sur des poèmes de Schiller ; *Près du bal* (1929), suite de danses pour un ballet d'enfants (5 instruments), *Trois Feuillets d'albums* pour piano, *Deux mélodies (Présence* sur un poème de René Laporte, *Amour et Sommeil,* sur un poème de Swinburne) ; *la Nuit,* ballet représenté à Londres, au London Pavillon, par Serge Lifar ; *la Contrebasse* (1930), opéra-bouffe en deux actes d'après Tchekhow ; *Deux mélodies (le Spectre de la Rose* de Th. Gautier, *À des roses sous la neige* de Lamartine), *Divertissement de chambre* pour cinq instruments (1931), *Polymètres* sur les poèmes de Jean Paul ; *Énigme* (1932), ballade pour voix et orchestre sur un poème de Henri Heine ; *la Voyante,* scène pour chant et petit orchestre, *Concerto* pour piano et orchestre (1934), *les Ombres du jardin*, pour soprano, ténor, baryton, basse, petit chœur mixte et petit orchestre (1938*) ; Quatuor à cordes* (1941), *Interludes* pour orgue, guitares et tambourins (1942), *Fastes* (1933), ballet en un acte de André Derain ; *la Chartreuse de Parme* (1927-1936), opéra en quatre actes et onze tableaux, livret d'Armand Lunel, d'après Stendhal, représenté au Théâtre de l'Opéra en mars 1939 ; *Cartes postales,* ballet burlesque en six tableaux, représenté au Théâtre des Arts (1941) ; *la Cigale et la Fourmi,* ballet en un acte pour marionnettes, scénario de Jacques Chesnay (1941) ; *la Gageure imprévue* (1941-42), opéra-comique en un acte, livret de Pierre Bertin, d'après Sedaine, et de nombreuses mélodies sur des textes de Heine, de Hölderlin, de R. M. Rilke, de Rabindranath Tagore, Mallarmé, Laforgue, Baudelaire, comtesse Murat, Antoinette d'Harcourt, etc.

Dans tous ces ouvrages je trouve une musique qui me rappelle singulièrement Haydn, la romance 1830 et 1860, Mendelssohn, et Gounod, parfois aussi Schubert. Curieuses allusions au passé, où il y a bien de l'esprit et comme un regret attendri. Mais tout ce passé ne reste point mort. Il redevient vivant parce qu'il est rajeuni par une pensée moderne. Les vieilles harmonies coutumières, les tours mélodiques familiers sont sans cesse relevés de quelque invention piquante, de quelque accroc imprévu à la règle traditionnelle.

Et sous ce manteau en partie emprunté se révèle une sensibilité très personnelle, pleine de charme, de tendresse et de mélancolie qui m'a particulièrement touché quand elle interprète ces jolis vers de Louise Labé :

Diane étant en l'épaisseur d'un bois,
Après avoir mainte bête assénée,
Prenait le frais, de nymphes couronnée.

J'aime aussi tout particulièrement les *Quatre Poèmes* de Schiller et la *Sonate en ré majeur* pour piano. Voilà de la musique simple, directe et sincère, de la musique qui chante, sans prétention, et qui nous émeut. Parmi les *Quatre Poèmes,* le premier surtout, *le Souvenir,* et le dernier, *les Guides de la vie,* sont d'une grande beauté et d'une rare profondeur de sentiment. Cette attitude sérieuse et méditative, qui rappelle Schubert, est nouvelle parmi nos jeunes musiciens. J'ai encore une prédilection pour l'allégro initial et l'andante espressivo de la *Sonate* pour piano, d'une douceur rêveuse tout à fait exquise. *La Chartreuse de Parme* enferme des pages remarquables. Tout l'acte du ballet notamment est un véritable délice. J'aime beaucoup le duo de la prison et la scène de la duchesse et de Mosca au bord du lac. Les *Mélodies* sur les textes de Rabindranath Tagore sont de grandes choses.

Je terminerai par cette si jolie déclaration de principes que m'adressait naguère Henri Sauguet et qui le peint au vif : « Je n'ai pas d'idées sur la musique. Je considère mon art comme un

moyen, et non comme un but. Le moyen de toucher à un pays dont je rêve et qui n’est pas celui de mon corps. Je considère mon don musical comme un dépôt dont un jour on me demandera de rendre les comptes. J’aime toute la musique qui touche mon cœur : celle de Mozart, de Bach, de Beethoven, de Weber, de Chopin, de Schumann, de Schubert, de Debussy. Pourquoi citer des noms ?... Je voudrais être un grand musicien. C’est difficile, et je ne le saurai jamais. » Depuis qu’il m’écrivait ces lignes, Henri Sauguet a pris sa place, qui n’est pas petite.

Il m’écrivait tout récemment : « Puis-je vous dire que mon musicien préféré (je ne dis pas celui que je considère comme le plus grand, mais celui qui me touche au plus haut point et sur lequel mon amour et mon admiration ne cessent de grandir) fut et demeure Debussy. »

Oserons-nous dire de Sauguet que, lui aussi, parfois, « il nous touche au plus haut point » ? Car il possède au suprême degré le don de l’émotion.

MAURICE DURUFLÉ.

Un grand organiste, un excellent compositeur, et des plus modestes.

Il est né le 11 janvier 1902, à Louviers (Eure).

À 5 ans, il commençait ses études de solfège et de piano.

De 10 à 16 ans, il fut élève à la maîtrise de la cathédrale de Rouen, où il travailla l'orgue sous la direction de Jules Haelling, organiste du grand orgue de la cathédrale. À 17 ans, il quitta Rouen, pour Paris et devint l'élève de Tournemire. En 1920, il entrait au Conservatoire dans la classe d'Eugène Gigout et remportait un premier prix d'orgue en 1922. Charles Tournemire ayant cessé de donner ses leçons en 1921, Maurice Duruflé se confia à la direction de Louis Vierne, qu'il ne quitta plus jusqu'à la mort du maître en 1937.

Par ailleurs, il obtenait au Conservatoire un premier prix d'harmonie en 1924 (classe Jean Gallon), un premier prix d'accompagnement en 1926 (classe Estyle), un premier prix de fugue en 1928 (classe Caussade), un premier prix de composition en 1928 (classe Paul Dukas).

Depuis 1929, Maurice Duruflé tient le grand orgue de Saint-Étienne-du-Mont, et il a donné de nombreux concerts d'orgue en France et à l'étranger.

Comme compositeur, Maurice Duruflé s'est fait connaître par un petit nombre d'œuvres, mais de choix, qui révèlent une nature fine et sensible, capable, au besoin, de grands élans : *Prélude*, *Adagio* et *Choral varié* sur le *Veni Creator* (1928), *Suite pour orgue* (1932), *Prélude récitatif* et *Variations* pour flûte, alto et piano (1928), *Trois Danses* pour orchestre (1935),

Scherzo pour orchestre (1939), *Prélude et fugue pour orgue* (1942).

CLAUDE ARRIEU.

Née à Paris, le 30 novembre 1903, de parents d'origine lorraine, Claude Arrieu n'a jamais songé à autre chose qu'à faire de la musique. À 6 ans, elle composait de petits morceaux pour piano qui ressemblaient à ce qu'elle entendait et à ce qu'elle jouait, c'est-à-dire du Bach et du Schumann. À cet âge-là, elle préférait Bach, Mozart et les clavecinistes français à tous autres musiciens. Beethoven est venu plus tard, puis Strawinsky. *Feu d'artifice*, de ce dernier, chez Lamoureux fut, on peut le dire, une illumination, la première initiation à la musique moderne. Plus tard encore, ce fut la révélation de Fauré, Debussy, Ravel. Toute petite, si Claude Arrieu voulait offrir à ses parents un cadeau, elle composait un petit morceau de piano, mais, chose étrange, ce morceau était presque toujours une marche funèbre. Vers la 10e année, on lui donna comme sujet de composition française : si vous étiez fée, quel souhait formuleriez-vous ? Elle n'hésita point. Elle répondit : être musicienne. Son vœu fut exaucé au delà de ses espérances.

Jusqu'à l'âge de 14 ans, Claude Arrieu a beaucoup travaillé le piano. Ensuite, elle consacra tous ses efforts à l'harmonie, au contrepoint, à la fugue, à la composition. Au Conservatoire, elle eut pour maîtres Marguerite Long, Georges Caussade, Roger Ducasse, Noël Gallon, Paul Dukas. En 1932, elle obtint le premier prix de composition musicale. Les prix Ambroise Thomas, Lepaulle, de Gouy d'Assy lui furent également attribués.

Le nombre de ses œuvres est déjà considérable. Nous y relèverons quelques titres : *Concerto* pour piano et orchestre (1932), *Concerto* pour deux pianos et orchestre (1934), *Partita* pour orchestre (1934), *Mascarades* (1929), pièce pour orchestre que j'ai particulièrement goûtée pour son esprit et sa franche gaîté ; *Concerto* pour violon et orchestre (1939-41), *la Conquête*

de l'Algérie, suite d'orchestre (1935) ; *Psaume* de Racine (1930), *la Boîte à malice,* suite pour piano, orchestrée (1929) ; *Symphonie en ut* (1940), *Noé,* imagerie musicale d'après la pièce d'André Obey (1934) ; *Loire,* musique de scène pour la pièce d'André Obey (1933) ; *Cadet-Roussel,* opéra-comique en quatre actes sur un livret d'André de la Tourasse et Jean Limozin ; *Trio d'anches* (1938), *Quatuor* pour piano, flûte, clarinette et alto ; une centaine de *Mélodies* sur des paroles de Francis Jammes, Mallarmé, Ronsard etc., pièces de piano, *Messe de Requiem a cappella,* chœurs, *Sonatine* pour deux violons, etc.

Tous ces ouvrages témoignent d'une vive spontanéité et des plus heureux dons. Claude Arrieu a l'inspiration joyeuse particulièrement facile. Et c'est pourquoi nous souhaitons voir porté au théâtre ce *Cadet-Roussel* qui sera, nous le voudrions, un franc succès.

MANUEL ROSENTHAL.

Où peuvent mener le cinéma, le café-concert et la radio, c'est ce que va nous apprendre l'exemple, un peu exceptionnel, il est vrai, de Manuel Rosenthal.

Manuel Rosenthal est né à Paris, le 18 juin 1904, de parents qui n'étaient pas du tout musiciens. Cependant sa mère décida qu'il apprendrait la musique, et à 9 ou 10 ans il commençait le violon avec un très modeste professeur, qui n'avait d'autre ambition que de faire de son élève un bon amateur.

À 14 ans, Manuel Rosenthal a la douleur de perdre son père. La situation de la famille, privée de son chef, devient difficile. Le jeune Manuel se voit obligé de chercher à faire vivre les siens, sa mère et sa sœur. Il quitte le collège Chaptal, où il faisait ses études. La musique lui paraît le seul moyen de trouver assez vite une situation.

Mme Marcou, professeur de solfège au Conservatoire, le prend dans sa classe. D'autre part, il se met à travailler très sérieusement le violon avec Alterman. Au bout d'un an, il était en mesure de se faire engager dans un orchestre de cinéma. En même temps il commence l'harmonie avec Mme Marcou. À 16 ans, il entre dans la classe de violon de Boucherit. C'était aller vite en besogne.

Mais c'est ici que le drame commence. Le violon ne l'intéresse plus. Il ne songe qu'à la composition. Il écrit déjà.

Il fait alors une heureuse rencontre, celle d'un certain Léo Sir, l'inventeur du dixtuor d'instruments à cordes, c'est-à-dire d'un ensemble beaucoup plus complet et varié que les quatre seuls instruments qu'on avait jusque-là employés (violon, alto, violoncelle, contrebasse). Léo Sir demande au jeune Rosenthal

de tenir la partie de *sursoprano* (plus aigu d'une quarte que le violon), en vue d'un concert qu'il préparait.

Léo Sir lui demande aussi de faire des démarches auprès des jeunes compositeurs en vue d'obtenir qu'ils écrivent des pièces pour le dixtuor. Manuel Rosenthal entre en relation avec Milhaud, Honegger et quelques autres, dont il découvre la musique qui lui était absolument nouvelle, alors qu'il ignorait encore totalement Debussy, Ravel et les compositeurs de la même génération.

Le concert préparé par Léo Sir a enfin lieu à une séance de la Société *Art et Action*, en octobre 1921. À cette séance fut exécutée une pièce que Rosenthal avait écrite pour les cinq instruments les plus aigus du dixtuor. C'étaient ses débuts comme compositeur. Ce qu'il y a d'amusant, c'est que, par un grand hasard, j'assistais à ce concert qui m'intéressa vivement et auquel je consacrai un long article dans la *Victoire*.

*

À 18 ans, Manuel Rosenthal quitte la classe de Boucherit. Il écrit une *Sonatine* pour deux violons et piano, qu'il montre à son maître : « Il faut la faire jouer », déclare tout de suite Boucherit. Manuel Rosenthal dépose le manuscrit chez Kiesgen, le secrétaire de la S. M. I. (Société musicale indépendante). La *Sonatine* est jouée au 99e concert, fin octobre 1924. L'auteur avait alors 20 ans. Cette *Sonatine* eut du succès. Elle fit même beaucoup plus de bruit que ne s'y attendait Rosenthal. Aussitôt l'exécution terminée, Rosenthal se précipite au foyer des artistes pour remercier ses interprètes. Là, il entend Nadia Boulanger dire à la pianiste : « Mais voyons ! Est-ce que ce monsieur Rosenthal existe ? – Certes oui, répond la pianiste. – C'est que, reprend Nadia Boulanger, nous l'avons acceptée en croyant que c'était une farce de Milhaud, dont il nous semblait reconnaître l'écriture. »

Ravel assistait au concert. Mais il n'avait pas entendu l'œuvre de Rosenthal. Il était au foyer pendant l'exécution. Revenant dans la salle, il demande autour de lui « comment était cette sonatine ». Roland Manuel lui répond qu'« elle était très bien ». Et le même Roland Manuel écrit un article très élogieux dans l'*Éclair*. Pour répondre à cette amabilité, Rosenthal fait une visite à Roland Manuel, auquel il avoue modestement : « Je ne sais rien. »

Et il part pour le service militaire. Un an de service, durant lequel il écrit quelques mélodies qui furent chantées en 1926 par Marcelle Gerar à la S. M. I. Ce soir-là, Ravel était présent. Il alla voir Rosenthal au foyer et lui déclara : « Vous êtes musicien. Il faut travailler. » C'était une invitation dont Rosenthal comprit bien le sens. Mais Ravel partait en tournée. Heureusement, ils se rencontrèrent de nouveau en mai. Et cette fois, Ravel fut plus explicite. Il exprima nettement son désir de diriger les études du jeune compositeur. Il fut convenu qu'il le verrait une ou deux fois par mois et que dans l'intervalle il prendrait des leçons régulières de contrepoint et de fugue avec Jean Huré.

Rosenthal travailla ainsi trois ans.

Cependant, il continuait son métier de violoniste au Moulin-Rouge et au Casino de Paris. Il n'eut pas à le regretter. Car il apprit là mieux qu'il n'aurait pu le faire partout ailleurs, à orchestrer. Car, outre sa fonction de violoniste, il exerçait aussi celle d'orchestrateur. On lui donnait un motif de seize mesures, sur lequel il fallait fabriquer un quart d'heure de musique. Et cela, à la diable. Il écrivait une partition en une nuit. Le lendemain, à 9 heures, il l'entendait exécuter. Quelle épreuve instructive ! Quelle expérience il amassait pour l'avenir ! Il écoutait de toutes ses oreilles ses camarades d'orchestre, non seulement jouer les parties qu'il avait écrites pour eux, mais aussi s'exercer pendant les entr'actes à toutes sortes de cabrioles instrumentales. C'est ainsi qu'il nota la possibilité de *glissando* de clari-

nettes sans le secours des clés, par la seule pression des lèvres, de *glissando* de cor, et bien d'autres choses...

Mais Ravel préparait à son jeune disciple une aubaine inespérée. Il lui faisait obtenir le prix Blumenthal, doté d'une bourse de 20.000 francs. L'intervention de Ravel avait été décisive.

Le même Ravel, d'un dévouement vraiment inlassable, s'entremettait auprès des directeurs de l'Opéra-Comique, Ricou et Masson, pour leur faire accepter *Rayon des Soiries,* dont la partition avait été terminée par Rosenthal vers la fin de 1928.

Rayon des Soiries fut représenté en juin 1930, en même temps que *le Fou de la Dame* de Delannoy et *Angélique* de Jacques Ibert. Soirée mémorable où trois petits chefs-d'œuvre virent en même temps le feu de la rampe. Et pour une fois, on s'amusa à l'Opéra-Comique. On s'amusa comme on ne l'avait fait depuis un temps immémorial ! On rit à gorge déployée. La musique de Rosenthal notamment était extrêmement brillante, pimpante, caracolante. Elle s'alliait à un livret de la fantaisie la plus bouffonne, signé Nino.

La même année, Manuel Rosenthal présentait à Jacques Rouché un ballet en un acte, *Un baiser pour rien,* accepté d'emblée et représenté en 1936.

Entre temps, il était devenu chef d'orchestre. Il commença à diriger au cinéma. En mars 1933, il entra à l'orchestre national de la radiodiffusion française comme quatrième homme de la batterie. Au bout de deux ou trois mois il conduisait, et il faisait les programmes en collaboration avec Inghelbrecht. Et c'est un merveilleux chef d'orchestre, d'une netteté, d'une précision et en même temps d'une force rythmique incroyables.

Mais revenons au compositeur :

En 1934, on remarqua fort son recueil de chansons enfantines, *les Chansons de Monsieur Bleu,* créées par Marie Dubas aux Concerts Pasdeloup.

Mais le plus beau, le plus magnifique succès que remporta au concert Manuel Rosenthal, ce fut celui de sa *Jeanne d'Arc,* exécutée par l'O. S. P. sous la direction de l'auteur.

Cette *Jeanne d'Arc* est inspirée par le texte de Joseph Delteil, si dégagé de tout souci de couleur historique, mais tout imprégné de chaude et directe humanité : « Si j'ai entrepris d'écrire une Vie de Jeanne d'Arc, écrit Joseph Delteil, c'est parce que je l'aime et qu'elle m'est aussi proche, aussi naturelle qu'une sœur. »

Dès le premier tableau (Jeanne assise sur l'herbe entre les deux saintes qui lui sont apparues, – les *Copines* du Ciel), nous sommes pris par cette musique chaude, sincère, directe, colorée de vives et fraîches couleurs, tour à tour douce et tendre, et qui va devenir brutale pour peindre le second tableau, *le camp de Blois :* « Le camp tout entier n'est qu'un lieu de débauches... Des soldats débraillés, leurs casaquins découvrant les poitrines velues, jouent aux dés, à même le sol, avec des yeux épouvantables. Des ivrognes chantent, de leurs gueules fausses, des refrains abominables. Des fillettes, le sourire assassin, se baladent. Jeanne s'élance à travers cette pourriture, ramasse une trique et tape à grands coups. Alors chacun regagne sa place et sa discipline. Et Jeanne poursuit les dernières filles rouges là-bas jusqu'au fond de l'horizon. »

Musique d'enfer, musique de bouge, musique de jazz.

Ensuite une page de charme, de tendresse et de volupté : *le Roi de cœur*.

Puis *le Sacre de Charles VII :* « La cathédrale flambe de couleurs et d'encens... Le peuple innombrable crie : Noël ! Pendant que des milliers d'yeux forment à l'arrière-plan une co-

lonne d'illuminations, l'archevêque pose la couronne sur le front royal. À ce moment, Jeanne se jeta en pleurs aux genoux du roi, lui baisant les jambes. Mais Charles la releva, et là, solennellement, à la face du peuple de France, à la cime de l'histoire de France, le roi embrassa Jeanne d'Arc. »

Page d'un éclat et d'un effet incomparables, qui soulève l'auditoire.

La Mort, après cela, clôt en sombre tragédie le drame inoubliable.

Ce qui est étonnant dans cet ouvrage, c'est la diversité qu'a su y mettre le compositeur, suffisant à tous les besoins de l'action ; c'est aussi qu'en pareille matière, où elle est si nécessaire, il ne manqua jamais de grandeur. L'épreuve était décisive. Cette Jeanne d'Arc consacrait la réputation du jeune maître.

Manuel Rosenthal semble peu attiré par la musique pure, la symphonie ou le quatuor à cordes. Même au concert sa musique a toujours un objet qu'elle décrit, une action qu'elle suit. Le théâtre l'attire par-dessus tout. Mais, au concert ou au théâtre, les sujets les plus opposés lui conviennent également : *Rayon des Soiries* ou *Jeanne d'Arc*, et encore cette bouffonnerie si réussie, *la Poule noire*, qu'il fit représenter à la Comédie des Champs-Élysées pendant l'Exposition de 1937. Et d'autre part il songeait à un *Saint François d'Assise*.

Quelque sujet qu'il traite, un de ses premiers soucis sera de trouver de nouveaux effets d'orchestre.

Il est passionné d'orchestre. Et il y a toujours du nouveau à trouver en orchestration.

Il est passionné d'orchestre. Et il croit que l'orchestre est le seul moyen d'émouvoir les foules.

Car il songe aux foules. Il ne pense pas que sa musique doive être seulement l'art d'une élite. Sans aucune concession à

l'effet facile, il est convaincu que la musique peut atteindre le grand public.

C'est pour le grand public, c'est pour la masse qu'il écrit, pour ce public que la radio instruit tous les jours et oriente vers des beautés de plus en plus complexes.

L'homme le moins cultivé peut être secoué, nous dit-il, par *Petrouchka* ou le *Sacre.*

J'ai pensé avoir suffisamment montré tout ce que Manuel Rosenthal est déjà, tout ce qu'il peut être encore.

Strawinsky, avec Ravel, a contribué à le former, à lui donner toute cette force à côté de cette tendresse.

ANDRÉ JOLIVET.

L'aîné des « Jeune France ».

Or, voici quelles furent les origines du groupe :

En 1936, Yves Baudrier, « décidé à amorcer une action en faveur de la jeune musique symphonique », entre en relations avec Olivier Messiaen, dont il avait entendu les *Offrandes oubliées*. Celui-ci lui conseille de s'adjoindre Daniel Lesur et André Jolivet, qu'il connaissait pour avoir « lutté » avec eux à la « Spirale » (Société de musique de chambre). Dès juin 1936, un premier concert d'orchestre avait lieu sous la direction de Roger Désormière et sous le patronage de Georges Duhamel, François Mauriac, Marcel Prévost, Paul Valéry, et d'un groupe important de mécènes et d'artistes.

Programme se résumant en trois mots : « Sincérité, générosité, conscience. »

Quatre fortes individualités s'unissent pour une action plus forte encore, et pour soutenir leurs amis. Ils ne donneront jamais un concert sans faire appel au concours de compositeurs de leur génération.

Mais c'est isolément qu'il faut les considérer. Car ils suivent des directions diverses. Chacun a quelque chose à dire. Écoutons-les l'un après l'autre.

André Jolivet d'abord.

Il est né à Paris, le 8 août 1905.

Attiré très jeune par l'art sous toutes ses formes, il ne se consacra décidément à l'art musical qu'après s'être essayé dans l'art dramatique et les arts plastiques. Il étudie l'harmonie, le

contrepoint et la fugue avec Paul Le Flem, qui, constatant son goût pour les recherches les plus osées, le confie à son ami Edgar Varèse, avec lequel André Jolivet travaille la composition, l'orchestration et l'acoustique.

Ses études amenèrent notre compositeur « au point de vue technique, à se libérer du système tonal, et, au point de vue esthétique, à essayer de rendre à la musique son caractère original antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire des groupements humains. Ainsi la musique doit être une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel » *(Revue internationale de musique,* octobre-novembre 1938).

D'où les œuvres suivantes :

Mana, six pièces pour piano. « La mana est cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers » (1935).

Danse incantatoire pour grand orchestre, deux martenots et six batteurs (1936).

Cinq incantations pour flûte seule (1936).

Cinq danses rituelles extraites du ballet *le Cercle enchanté,* sur un livret de Claude Vermorel (1939).

Cosmogonie, pour grand orchestre (1938).

En dehors de ces œuvres d'un caractère particulier :

Suite pour trio cordes (1930).

Quatuor à cordes (1934).

Andante pour orchestre à cordes (1934).

Trois Chants des hommes, pour barytons et grand orchestre (1937).

Poèmes pour l'enfant, pour onze instruments et voix (1938).

Intervient la grande épreuve de la guerre, qui pour André Jolivet a cette double conséquence : 1° épuration du style, dont le caractère modal s'accuse ; 2° retour des recherches esthétiques, sans en changer le sens, à un plan plus directement humain.

Pendant la guerre, André Jolivet compose une *Messe à une voix* avec orgue et tambourin.

Au lendemain de l'armistice :

Les trois Complaintes du Soldat.

Puis : en collaboration avec H.-R. Lenormand, *les Quatre Vérités,* ballet ; en collaboration avec Claude Vermorel, *la Tentation dernière* (Jeanne d'Arc), cantate pour soli, récitants, chœurs et orchestre ; en collaboration avec Henri Ghéon, *Dolorès ou le Miracle de la femme laide,* opéra-bouffe en un acte.

André Jolivet m'écrit : « Sans renier les éléments symboliques et ésotériques essentiels à toute œuvre d'art, je m'applique maintenant, non plus à les extérioriser, mais à en faire la structure cachée des œuvres qui, sous un aspect plus direct, ne paraissent plus vouloir être supra-humaines... Je crois maintenant que la vraie musique est celle que chacun peut fredonner ou jouer en croyant qu'il l'a faite lui-même ou l'écouter en y retrouvant l'expression de ses propres sentiments d'homme tout simplement homme... »

Exemple : *Les trois Complaintes du Soldat* dont Georges Duhamel écrit : « C'est la voix même de mon pays malheureux que j'entends, que je reconnais dans les complaintes de Jolivet. » Paul-Marie Masson en dit de son côté : « André Jolivet, musicien et poète, a trouvé dans la réalité la plus dure l'inspiration la plus haute. » Et enfin voici les paroles d'Henri Ghéon : « Les *Complaintes* d'André Jolivet feront date dans sa

carrière. Elles marquent une volonté de purification, de dépouillement, et, si j'ose dire, de charité... Texte excellent, simple, direct, et pas « littérateur » pour un sou. »

Autre exemple : Ces trois airs de l'opéra-bouffe *Dolorès* que Pierre Bernac chante avec tant de verve et de goût.

Dans l'ensemble de son œuvre, André Jolivet nous frappe par le caractère robuste, l'accent incisif de son inspiration, l'élan, le feu qui l'animent. À cet égard, un de ses premiers ouvrages, sa *Suite pour trio à cordes,* nous paraît très caractéristique, bien qu'on y découvre peut-être un peu trop de complexité voulue.

De toute façon, un des meilleurs musiciens de sa génération, un de ceux sur lesquels on peut le plus compter.

ÉMILE PASSANI.

Un petit homme vif, preste, virtuose accompli du piano, lecteur incomparable. Est né à Marseille le 7 février 1905. Fit ses premières études au Conservatoire de cette ville, puis les continua à celui de Paris. Eut pour principaux maîtres : Georges Falkenberg, I. Philipp, Paul Braud, Chevillard, Capet, Maurice Emmanuel, Chapuis, Fauchet, Caussade, Jean Huré, et reçut quelques conseils de Maurice Ravel. Obtint son prix de piano en 1920, celui d'histoire de la musique en 1925, celui d'harmonie en 1926, et la même année donna son premier récital de piano. Depuis, il a joué un peu partout en France et à l'étranger. Son activité comme compositeur est considérable. Dans son abondante production notons surtout :

Suite ministérielle pour petit orchestre (1930), comprenant : 1. Ouverture coloniale. 2. Valse des dactylos. 3. Les Obsèques de Monsieur le Sous-Chef de cabinet. 4. Air de flûte pour charmer le serpent (à sonnette). 5. Deux minutes pour penser à la petite amie. 6. Polka petit nègre. 7. Lu et approuvé. – *Sonatine* pour piano et violon (1928-30). – *Quintette* pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor. – *Quatuor* avec piano (1938). – *Sonate* pour piano et chant (1927-29). – *Plain-chant* sur trois poèmes de Jean Cocteau (1929). – *Trois Conseils*, sur des poèmes de René Chalupt (1928-29). – *Chansons galantes* (1932-1938). : – *Amour et Grammaire*, sur des poèmes de Nino (1930-32). – *Mélodies* sur textes allemand, russe, italien. – *La Fête* (1937), poèmes de Pierre Lorys. – Une foule de pièces de piano, dont le recueil *Abécédaire* (1933). – *Suite pour Quatuor de clarinettes* (1937-1940). – *Noëls provençaux* pour chœur mixte *a cappella* (1937-1940). – *Concerto* pour violoncelle et orchestre (1932-1940). – *Chansons populaires provençales* pour chœur à trois voix égales *a cappella*. – Chansons martiniquaises pour voix et piano. – En préparation : *Messe* pour

chœur mixte *a cappella*. – *Sonate* pour piano. – Une œuvre lyrique.

Émile Passani a beaucoup de facilité. Sa musique est aisée, mélodieuse. Lui-même ne manque pas d'esprit et le prouve, à l'occasion, dans ses compositions. Il s'intéresse particulièrement à la voix, à la musique vocale, et notamment au folklore de son pays, la Provence.

MAXIME JACOB.

Maxime Jacob est né, comme son ami Sauguet, sur les rives de la Gironde, en 1906. À 4 ans, il jouait du piano. À 13 ans, il composait. C'est alors que, venu à Paris (en 1919), une audition du *Protée* de Darius Milhaud aux Concerts Colonne l'enthousiasma à tel point qu'il sentit sa vocation se préciser définitivement. Il travailla. Il prit les meilleurs maîtres : Charles Kœchlin, André Gédalge, Darius Milhaud, qu'un jour, en sortant du lycée, il alla trouver sans plus de façon, en lui apportant un lourd paquet de ses compositions. Puis, avec Sauguet, Désormière et Cliquet-Pleyel, il suivit les directives d'Erik Satie. L'« école d'Arcueil » était fondée. Elle dura peu, puisque le pauvre Satie devait disparaître : en 1925.

Maxime Jacob n'était pas venu, paraît-il, à l'enseignement de Satie sans avoir discuté avec lui-même longuement de l'opportunité de cette décision. Son admiration pour Satie n'avait pas été précisément le coup de foudre. Elle s'était établie après bien des hésitations, des résistances. Mais, toute réflexion faite, elle était devenue très solide.

Les débuts de Maxime Jacob eurent lieu dans un concert au Théâtre des Champs-Élysées, où l'on exécuta, sous la direction de Roger Désormière, son *Ouverture d'orchestre* (25 octobre 1923). Il avait 17 ans ; ouverture « aimable, écrivais-je alors, dans la manière pimpante et guillerette de Boieldieu et d'Auber, avec, mélangées à ce parfum vieillot, des senteurs plus modernes. » J'ajoutais, parlant des tout jeunes musiciens de l'école d'Arcueil : « Ce qu'il y a d'étonnant, c'est de constater combien ces enfants, ou presque enfants, savent déjà leur métier. Mais ce qui est mieux encore, ce sont les dons qu'ils manifestent et qui méritent tous les encouragements » (30 octobre 1923).

L'année suivante (4 février 1924), Vuillermoz écrivait à propos d'une seconde audition de l'*Ouverture :* « On a réentendu avec plaisir cette œuvre d'un jeune musicien qui sait tout le charme, toute la séduction de la vraie jeunesse et ne rougit pas de son âge. Il y a dans cette agréable page une allégresse légère, une vivacité et une fraîcheur qui sont, au siècle où nous vivons, de bien précieuses qualités. »

Après cet heureux début, Maxime Jacob écrit des musiques de scène pour *Voulez-vous jouer avec moâ,* de Marcel Achard (éclatant succès), et pour *Mathusalem* au Théâtre des Mathurins.

Il met en musique le livret du petit opéra-comique de Sedaine *Blaise le Savetier*. Il emprunte un texte au théâtre mirlitonesque d'Alfred Jarry, *Par la taille,* qui lui donne l'occasion d'une nouvelle composition.

Puis viennent : une *Suite* pour violoncelle et piano, une *Sérénade* pour quatuor à cordes, flûte, hautbois et clarinette, exécutée aux réunions du *Caméléon ;* un *Prélude* et un *Allegro* pour instruments à vent et piano, joués par le pianiste Doucet à la Comédie des Champs-Élysées ; *Trois Impromptus-Caprices* et *Six petits Préludes* pour le piano, et pour le chant : *le Guide du Gourmand, Six Poèmes* et *Cartes postales* de Jean Cocteau, *Trois Poésies* d'Alfred de Musset, dont le délicieux *Rideau de ma voisine ; le Dépôt est obligatoire,* de René Chalupt ; *Deux chansons de Mezzetin,* de Verlaine, *Deux Poésies,* de Tristan Derème.

Comme son camarade Sauguet, comme tous les élèves d'Erik Satie, Maxime Jacob semble avoir complètement oublié qu'un Wagner, qu'un Franck, qu'un Fauré, qu'un Debussy ont existé avant lui. Il semble n'avoir jamais écouté que du Rossini, du Mendelssohn, du Bizet, du Gounod, peut-être du Schubert, ou alors, tout à côté de lui, du Milhaud, de l'Auric et du Poulenc. De ceux-là il n'a d'ailleurs retenu que peu de chose et il ignore, par exemple, complètement la polytonalité, comme la plupart

des subtilités d'écriture, la recherche d'harmonies curieuses et de sensations rares. Il est tout simple. Il est mélodique et mélodieux au sens où l'on entendait ces mots entre 1830 et 1860. Ses phrases ont presque toujours quelque chose du caractère de la romance, c'est-à-dire que lorsqu'elles commentent un texte, c'est dans son sentiment général et sans s'arrêter à l'impression de quelque détail. Il n'est à aucun degré pittoresque ni descriptif. Il ne cherche pas les titres qui évoquent des spectacles. Ses pièces pour piano s'intitulent *Préludes, Caprices, Impromptus.*

Et cet art d'allure si facile, si abandonnée, d'un charme si spontané, recouvre pourtant des ingéniosités qui nous échappent tout d'abord et relève d'un raffinement singulier. Il n'est jamais aisé d'être simple. Il l'est encore moins à l'époque où nous vivons. On ne traverse pas toutes les complications d'art du Wagnérisme et du Debussysme sans en retenir des habitudes d'oreille et de sensibilité dont il n'est pas commode de se défaire. Wagner et Debussy sont des hommes qu'on n'oublie pas comme on veut. La recherche de la simplicité devient alors un raffinement presque plus grand que le leur.

Le retour à la nature est tout de même une nécessité à certains moments du développement historique des arts. J.-J. Rousseau, qui prêchait la simplicité, était-il plus simple que Racine ou que Bossuet ? Il n'en est pas moins vrai que ce grand raffiné, ce grand compliqué, a réussi à retrouver sous la croûte des traditions accumulées, certaines impressions spontanées de la sensibilité dans sa première fraîcheur.

Ainsi faisaient les jeunes gens de l'école d'Arcueil, et, parallèlement à un Poulenc et à un Georges Auric, ils rendaient service à notre musique, chargée de tant de pesanteurs accumulées. Leur extrême jeunesse les aidait à « ignorer ». Ils tâchaient de rester des enfants, et ils y réussissaient. Ils y réussissaient tout en mêlant à leurs intuitions sensibles, à la naïveté de leurs émotions, la perspicacité de leurs divinations intellectuelles qui

vont loin et de leur rapide expérience souvent si pénétrante. Le mélange est justement d'un ragoût très piquant.

Qui aurait pu prévoir qu'en 1930 Maxime Jacob, subitement touché par la grâce, entrerait dans les ordres ?

Dom Clément Jacob, O. S. B., compose maintenant sans autre ambition, de la musique exclusivement religieuse, avec cette même simplicité raffinée qu'on lui connaissait, notamment des *Cantiques*, humblement dédiés aux maîtrises, scholas paroissiales, établissements d'éducation, qu'il fait précéder de ce judicieux avertissement : « Les mélodies grégoriennes et la polyphonie palestrinienne sont le chant officiel de l'Église. Mais, à côté de celui-ci et sur un plan inférieur, l'Église a toujours accepté et accepte encore l'exécution de cantiques en langue vulgaire. Malheureusement, trop souvent, certains cantiques sont conçus dans un esprit profane, extérieur, et même parfois théâtral, et contrastent par la médiocrité de leur texte ou la vulgarité de leur musique avec les chants liturgiques proprement dits. » Dom Clément présente alors son recueil de *Douze cantiques de Fêtes :* « Leur exécution est à la portée de tous, mais l'auteur s'est efforcé d'y garder la musicalité, la tenue, le recueillement qui conviennent au saint lieu. » Il ne renonce pas à certaines libertés d'écriture moderne, mais il souhaite qu'on trouve « dans ces thèmes ou dans leur modalité, un écho affaibli de la musique liturgique officielle ».

Ils sont charmants, ces cantiques.

YVES BAUDRIER.

Né à Paris le 11 février 1906.

Fit d'abord ses études universitaires (philosophie, droit).

Étudia ensuite la musique avec Georges Loth. Mais en partie autodidacte.

Un des quatre membres du groupe de « la Jeune France » (avec O. Messiaen, D. Lesur et A. Jolivet), dont lui-même résume ainsi le programme : « Retour au lyrisme, à l'humain. Le poncif académique est mis sur le même plan que les poncifs d'avant-garde. »

L'émotion va donc retrouver le chemin du cœur, – si du moins elle l'avait perdu, – sans égard à la routine des siècles, ni à la mode du jour. De la sincérité avant tout, et, en un sens, de la simplicité, tout au moins du naturel.

On ne peut souhaiter mieux.

Reste à réaliser des vues qui, sans le paraître, sont très ambitieuses.

Il nous semble qu'Yves Baudrier y réussit assez bien dans des ouvrages dont voici les principaux :

Raz de Sein, poème symphonique ; *le Musicien dans la cité,* poème symphonique ; *Eleonora,* suite en deux parties d'après E. Poë, pour petit orchestre ; *le Grand voilier,* poème symphonique ; *Deux pièces* pour flûte et piano, *Un lied* pour piano et violon, *El Deschidado,* mélodie sur un texte de Gérard de Nerval ; *le Naufrageur, Paysage mauvais, Laisser-Courre, Roscoff,* mélodies sur des textes de Tristan Corbière.

Yves Baudrier annonce en préparation un *quatuor à cordes, le Maudit,* opéra (un gros acte), sur un livret de lui-même.

MAURICE THIRIET.

J'aime cette figure franche, ouverte, réjouie, – avec un arrière-fond de mélancolie, cet accueil cordial, ce regard affectueux, au demeurant un des meilleurs parmi les jeunes.

Maurice Thiriet est né à Meulan (Seine-et-Oise), en mai 1906. La musique chez lui est un héritage maternel. Sa mère était excellente pianiste et chanteuse. Son enfance fut bercée par Chopin, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn. Son premier souvenir, remontant à sa 3e année, est un souvenir musical. Il se rappelle les séances de sonates piano et violon jouées par sa mère avec un ami. Cette musique le faisait pleurer. Le violon, à la fin, l'attirait et l'épouvantait.

Sa mère lui donna ses premières leçons de solfège et de piano. Mais il était un élève très indocile. À 7 ans il abandonna le piano et se mit au violon, dont il joua, ainsi que de l'alto, jusque vers 1932. Ce qui lui permit de dévorer toute la musique de chambre qui lui tomba sous la main.

C'est vers la 12e année que le démon de la composition commença de l'agiter. Il écrivit sa première mélodie sur le poème de Charles d'Orléans : « Le temps a laissé son manteau de vent, de froidure et de pluie. » Il ne cessa dès lors de composer à tort et à travers et dans une parfaite ignorance du métier : une *Sonate* piano et violon, un *Quatuor à cordes*, un *Oratorio* pour soli, chœur, orgue et orchestre, des pièces vocales et de piano. Il se cachait pour se livrer à sa passion. Il dissimulait son papier à musique sous les copies des versions latines et des devoirs de mathématiques.

À 17 ans, il entrait au Conservatoire dans la classe d'harmonie de Charles Silver. Il y resta trois ans et ne fut jamais admis à concourir pour n'avoir pas voulu se résoudre à faire al-

ler le « chant » *sur* la « basse » et la « basse » *sous* le « chant » de l'« alterné » proposé comme concours éliminatoire. Alors il quitta le Conservatoire pour travailler le contrepoint et la fugue avec Charles Kœchlin, la composition et l'orchestration avec Roland Manuel, deux maîtres renommés.

Cependant il composait : *Deux poèmes de Rutebeuf* pour chant et piano (1927) et une *Suite pour piano : le Livre pour Jean* (1928-1929), dédié à un ami d'enfance, joué à la S. M. I.

La version pour orchestre de cette *Suite* fut le début en public du jeune auteur. Il faisait alors son service militaire à Metz, et le directeur du Conservatoire de la ville, s'enthousiasmant pour l'œuvre, offrit au soldat-musicien de la conduire lui-même à un concert du Conservatoire. On devine l'émotion de l'auteur-chef d'orchestre dans sa tenue bleu horizon quand il parut devant une salle comble. Ce fut un grand succès. Alfred Bachelet invita, l'année suivante, le jeune Thiriet, toujours militaire, à renouveler l'expérience aux concerts du Conservatoire de Nancy. Peu après, Inghelbrecht (20 décembre 1931) conduisait *le Livre pour Jean* aux Concerts Pasdeloup. L'ouvrage de Maurice Thiriet était partout très favorablement accueilli.

Le service militaire terminé en 1931, Maurice Thiriet se met aussitôt à la composition du *Bourgeois de Falaise*, sur un livret de Jean Limozin et André de la Tourrasse, d'après Régnard, dont la première représentation eut lieu à l'Opéra-Comique le 19 juin 1937 (cinq ans après l'achèvement de la partition).

L'ouvrage plut beaucoup. Cependant Thiriet n'en était pas entièrement satisfait. Il le reprit, le revit, y fit des coupures, récrivit les chœurs, « décapa » les harmonies et revit d'un bout à l'autre l'orchestration. Bel exemple de probité artistique et de courage.

Mais il fallait aussi gagner sa vie.

On sait que leurs œuvres symphoniques ou de musique de chambre ne rapportent guère aux musiciens de quoi assurer leur existence. Autrefois les compositeurs gagnaient le pain quotidien, soit en s'attachant à une église comme maîtres de chapelle ou organistes, soit en donnant des leçons. Aujourd'hui ils ont trouvé un autre moyen d'existence : ils écrivent pour le cinéma. Cela ne vaut pas mieux. C'est plus dur. Du moins ils assouplissent ainsi leur métier.

C'est en 1932 que Thiriet se mit au cinéma. Il partagea dès lors sa vie « entre la composition à toute vapeur de partitions de films et l'écriture à petite dose de musique non commerciale ». Nous n'énumérerons pas ses partitions de films, en nombre considérable.

En dehors du cinéma, voici, pour le principal, la production de Maurice Thiriet : des pièces de piano, de la musique vocale, pour l'orchestre, *le Livre de Jean, Rapsodie sur des thèmes incas, Suite française* d'après des pièces de clavecin de François Couperin, *Six chansons dans le caractère populaire français,* un *Poème* pour orchestre de chambre, *Introduction, Chanson et Ronde,* concerto de forme libre pour harpe et orchestre, *la Véridique Histoire du Docteur,* action musicale en un acte, sur un livret de Serge Aubert, créée le 29 mai 1937 à la Comédie des Champs-Élysées. Il s'agissait – on était ambitieux, – de rénover le théâtre musical, qui retarde de cinq années sur le théâtre littéraire, ou au moins d'en rechercher les moyens, par un souci plus moderne de la mise en scène et de la décoration et par une mise au point musicale extrêmement raffinée. Il fallait faire pour la musique ce que Jouvet, Dullin, Copeau, Baty ont fait pour le théâtre littéraire. Maurice Thiriet et Serge Aubert (un jeune Marocain de 21 ans alors) y ont particulièrement réussi.

Pendant sa captivité de juillet 1940 à mars 1941 au Stalag IX A, Maurice Thiriet a écrit *Trois motets* pour chœur d'hommes *a cappella,* dédiés à la mémoire de son ami Maurice Jaubert (*Sub tuum, Ô Salutaris, Agnus Dei),* et une importante

partition pour chœur d'hommes et orchestre destinée à accompagner les représentations au camp de l'*Œdipe-Roi,* de Sophocle, adapté par Jean Cocteau. Une nouvelle version de ce dernier ouvrage pour récitant, chœur et orchestre, a été donnée à la Société des concerts du Conservatoire le 11 janvier 1942 sous la direction de Ch. Münch, avec le concours de la Chorale Gouverné et de Jean Cocteau disant lui-même son texte.

Depuis son retour de captivité, les difficultés de la vie et le souci de rétablir une santé passablement ébranlée ne laissèrent pas à Maurice Thiriet le loisir de composer comme il aurait voulu. Notons tout au moins : *Un conte de Perrault* (deux villanelles pour chant et piano, sur des textes de P. Bédat de Monlaur) et *la Reine des Îles,* fantaisie radiophonique pour soli, chœur mixte et orchestre, sur un texte de P.-P. Fournier (radio de Marseille, 9 février 1942).

Maurice Thiriet éprouve une grande hâte de travailler de nouveau pour le théâtre, qu'il aime par-dessus tout.

Franchise, simplicité, clarté, sont ses principales et plus précieuses qualités. Elles se manifestent aussi bien dans des ouvrages d'un comique délicat que dans ceux dont le caractère appelle les accents d'une sensibilité doucement émue, qui n'y manquent point.

JEAN CARTAN.

Élie Cartan a été mon camarade de promotion à l'École normale. Élie Cartan est devenu un grand savant, renommé dans le monde entier, professeur de géométrie à la Sorbonne. Dans son domaine, tout à fait ignoré du grand public, Élie Cartan est un inventeur de génie, qui continue les découvertes d'un Fermat et d'un Descartes.

Élie Cartan a eu deux fils, dont l'un, Henri, a suivi la même voie que son père, celle des mathématiques, et l'autre, Jean, s'est fait musicien, révélant, à son tour, une sorte de génie dont nous n'avons pu, hélas, recueillir que les fruits précoces, – étroite parenté souvent constatée de l'invention mathématique et de l'invention musicale.

La vie de Jean Cartan fut cruelle et misérable.

Nous ne disons pas pourtant que Jean Cartan a vécu une pauvre vie ; car, malgré ses misères, elle fut si belle ! Il sut la faire si belle !

Des yeux magnifiques, un visage régulier, un front lumineux, une allure élégante, aisée, souple. Il semblait respirer la santé. Un mal sans merci le minait.

Né le 1er décembre 1906 à Nancy, il mourut à Bligny le 26 mars 1932, à 26 ans.

Il n'avait pu livrer qu'une partie des richesses qu'il portait en lui. Il se savait condamné à une vie courte. Il voulut l'employer tout entière à l'accomplissement de sa tâche.

Il voulut.

Ce jeune homme à l’aspect si doux, d’une douceur presque féminine, possédait une volonté inflexible.

La terrible compagne, l’éternelle rôdeuse qui le guettait constamment à son côté, ne le quittait point, n’arrivait pas à l’effrayer.

Il s’était de bonne heure habitué à l’idée de la mort. Il menait une existence de méditation austère, de vie tout intérieure, où la joie sous les formes les plus libérées de ses attaches physiques avait sa place. Joie du labeur assidu, de la création artistique, joie du renoncement, joie de la bonté.

Il avait moins de 18 ans quand il écrivait ces lignes : « Une idée étroite, c’est un bel idéal vieilli, il faudrait le savoir pour s’habituer à moins mépriser. Quand un alpiniste a atteint un sommet, il ne manque pas de se retourner, il mesure de l’œil le chemin accompli, se disant avec fierté : « Comme j’étais bas il y a deux heures ! Bien misérables ceux qui ne montent pas jusqu’ici ! » Il ne songe pas qu’en ce moment d’autres sont sans doute bien plus haut... C’est toujours en avant qu’il nous faut regarder, cherchant avec joie un nouveau but à atteindre, sans nous arrêter, sans nous retourner... ou, si nous nous retournons, que ce ne soit que pour tendre la main à ceux qui montent difficilement. »

Et puis il y avait les moments d’illusion, où Jean Cartan voyait la vie longue devant lui.

Tout en achevant à Paris ses autres études, Jean Cartan entra à 18 ans au Conservatoire dans la classe d’harmonie de Marcel Samuel-Rousseau, puis suivit le cours de composition de Paul Dukas.

Paul Dukas sentit tout de suite ce qu’il y avait à la fois de délicat et de profond dans la nature du jeune musicien, capable de tous les élans, de toutes les énergies et d’y persévérer. Il lui

marqua bien vite la plus étroite amitié et la confiance la plus assurée dans ses dons et son avenir.

Jean Cartan cherchait sa voie ardemment.

Il la cherchait en s'inspirant des grands exemples de Debussy, de Ravel, de Strawinsky, mais en ne s'y limitant point. Au contraire, il ne craignait rien tant que de redire ce qui était déjà dit. Il se souciait peu, d'autre part, de fonder son originalité sur l'invention d'une technique tout à fait imprévue. Il n'avait rien d'un révolutionnaire. Ce qu'il voulait, c'était s'exprimer lui-même, dans sa vérité la plus intime, sûr alors d'être neuf en étant soi. Et il savait bien qu'à ne rien dire que de non encore exprimé il déterminerait une forme d'art nouvelle, car la forme suit le fond, elle n'en est que le contour apparent.

Ce qui donne aux tout premiers essais de Jean Cartan leur valeur et leur prix, c'est que nous y trouvons un homme, qui, péniblement peut-être, mais sûrement, commence à dégager sa vérité des obstacles qui s'opposent à nous la faire connaître, dès sa *Sonatine* pour piano, dès son *Psaume* pour chant et piano qui datent de 1925. Ses *Six Poèmes* de Tristan Klingsor (1927) affirment dans la mélodie et l'harmonie le charme d'une étrangeté naturelle. Les *Chants d'été* sont de la même veine personnelle. Et alors Jean Cartan ne craint pas d'aborder la périlleuse épreuve de la musique la plus pure sous sa forme la plus sévère : son 1er *Quatuor à cordes,* bien construit et plein de vie, de mouvement, et dans l'andante, de confidentielle émotion. Voici *Trois Poésies de François Villon,* matière qui, par sa rudesse et sa couleur, lui convient à merveille. Et voici l'émouvant *Pater,* cantate pour soli, chœur et orchestre, où Jean Cartan a su parler un langage si haut et si large. Paul Dukas s'étonnait à bon droit que le jury du concours de composition du Conservatoire n'y ait pas distingué l'étoffe d'un ouvrage infiniment au-dessus des conditions d'un exercice scolaire. Mais la personnalité de Jean Cartan n'était pas de celles qui se révèlent à tous dès l'abord. Un échec de cette nature n'était point pour décourager un tel lut-

teur. Il se consola en mettant en musique *Deux Sonnets* de Mallarmé et en composant la délicieuse *Sonatine* pour flûte et clarinette, avec sa caressante berceuse. Au festival de musique contemporaine d'Oxford cette sonatine fut chaleureusement applaudie par un public international difficile à satisfaire, « et je vois encore, conte Albert Roussel, l'air embarrassé de l'auteur lorsqu'il dut se lever devant l'enthousiasme général, s'excusant en quelque sorte d'attirer sur lui l'attention de tant d'auditeurs ». Sa dernière pensée, plus pleine encore, plus riche, plus libre et plus sûre que tout ce qu'il avait donné jusque-là, plus âpre aussi peut-être, Jean Cartan l'exprima dans un 2e *Quatuor,* qui reste son chef-d'œuvre, magnifique et troublant.

Ainsi le jeune compositeur sut-il remplir dignement sa trop brève existence. Ainsi, malgré tout, malgré le destin contraire, il sut être heureux. « La saison est belle, écrivait-il un jour, et ma part est bonne. Et puis c'est là seulement qu'est le bonheur : aimer tout ce qui valait la peine d'être aimé, souffrir tout ce qui valait d'être souffert. »

Et puis il y a la musique, il y a l'art. « Il faut se laisser perdre dans ces forêts de rêve ; il faut écouter longtemps ces mots qui vibrent en vous pendant des jours comme un bruit de voix qui se répercuteraient longtemps, très longtemps, dans des grottes profondes. L'art, au milieu de la vie, c'est une oasis au centre d'un désert où la route est parfois très dure. Venez respirer sa fraîcheur. Approchez-vous de l'eau et plongez-y vos deux mains sans réfléchir, sans parler, sans savoir pourquoi elle est si bonne. »

Un génie qui passe...

CAPDEVIELLE.

Pierre Capdevielle est né à Paris, le 1er février 1906. Son père, Jacques Capdevielle, était cor solo de l'orchestre de l'Opéra-Comique, membre de la *Société des instruments à vent* (dirigée par Taffanel) et fondateur du *Dixtuor de Paris,* qui parcourut l'Europe entière avant la guerre de 1914. Si loin que Pierre Capdevielle remonte dans ses souvenirs, il y trouve la présence de la musique. Chez son père, les réunions de famille où l'on faisait de la musique de chambre étaient fréquentes. Jacques Capdevielle, en effet, ne jouait pas que du cor : il était excellent violoniste et tenait sa partie dans les sonates, trios, quatuors, quintettes de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, qu'il exécutait avec les frères Thibaud, Yves Nat, Alexanian, Gaston Poulet, etc. La musique parvenait alors par bouffées jusque dans la chambre d'enfant du petit Pierre. À 6 ans, Pierre Capdevielle entrait au lycée Condorcet et commençait l'étude du piano. « J'étais étonnamment lymphatique, conte-t-il lui-même, et je fus toujours, au lycée d'abord et plus tard au Conservatoire, un de ces élèves dont on ne parle pas... Je rêvais... Je rêvais un rêve vague, indicible, impossible... J'ai travaillé le piano avec Armand Ferté, l'harmonie avec Eugène Cools, le contrepoint et la fugue avec André Gédalge, la composition avec Paul Vidal et Vincent d'Indy. Maurice Emmanuel m'honora de sa sympathie, de sa confiance et de son amitié. Aujourd'hui, je crois que mon meilleur et seul maître fut la vie : quelques voyages, la mer, la montagne, – les palais, les cathédrales, – les livres, lus et rejetés, – les grands artistes, qui me révélèrent les grandes œuvres. La solitude, la méditation, la foi christianique et humaine, l'amour, firent le reste... »

Pierre Capdevielle s'avoue romantique. Il déclare faire à l'expression sa large part. Il aime l'extraordinaire, le fabuleux. Il a le goût des « grandes formes ». Pour réagir contre la mode des

pièces courtes, – trop courtes, – il a, « avec une violence maladroitement dogmatique », composé une *Sonate,* alto et piano, qui dure cinquante minutes, et une *Symphonie* qui dure une heure entière. « Et je me trouve, ajoute-t-il, avec ces œuvres extrêmes, comme Robinson avec son canot, trop lourd pour qu'il puisse le porter jusqu'à la mer. »

Ses admirations : les classiques d'abord naturellement, puis Wagner et Debussy, – complémentaires, – puis Strauss, Florent Schmitt, Albert Roussel, Strawinsky, chacun pour ses « vertus ». Tels sont, comme il dit, « ses phares ». Son intelligence l'attire seule vers Ravel, non son cœur. Ceci, je l'avoue, m'étonne un peu, et je découvre dans Ravel des raisons de l'aimer autres qu'intellectuelles. Quoi qu'il en soit, Pierre Capdevielle est un artiste d'une belle sincérité, et qui pense. Il a de hautes visions, de nobles ambitions. Figure de musicien de tous points sympathique.

Ses principaux ouvrages : *Sarabande* pour piano (1925), *Instants musicaux,* pour piano (1927*), Reflets,* six pièces pour piano (1927-29), *Trois Pièces brèves,* violon et piano (1929), *Logos,* pièce pour cor et piano (1933), *Exorcisme,* monodie pour saxophone (1936). – Nombreuses mélodies sur des poèmes de Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Paul Drouot, André Suarès, Péguy, etc. – *Prince Hamlet,* opéra, d'après Shakespeare (en préparation.) – *Sonate,* alto et piano (1932-34). *Sonata da Camera,* violon et violoncelle (1941), *Sonatina pastorale,* flûte et alto (1942), *le Chant d'Alphésibée,* voix, flûte, harpe, violon, alto, violoncelle (1942). *Sonata da chiesa,* pour dixtuor d'instruments à vent (en préparation). – *Les Évocations de l'Averne,* poème symphonique (1927). *Deux Apologues d'Oscar Wilde :* le Maître, le Disciple, avec une voix principale (1930-32). *Symphonie en ut mineur* (1934-36). *Incantation pour la mort d'un jeune Spartiate* (1931-39) (Concerts du Conservatoire, 1942). *Ouverture pour le Pédant joué,* de Cyrano de Bergerac (en préparation). 2e *Symphonie* (en préparation). – *Le Procès de Jeanne d'Arc.* Récitant, soli, chœur, orchestre (1941)

(Société des concerts du Conservatoire, 1942. Texte de Gilles Gérard). *La Tragédie de Pérégrinos*. Texte de Charles Exbrayat. Récitant, chœur, soli, grand orchestre (1941) (Concerts Pasdeloup, 1942).

TONY AUBIN.

« Vous êtes musicien, disait Voltaire à Grétry, et vous avez de l'esprit ! » Cette remarque, bien désobligeante pour la corporation des musiciens, ne serait plus de mise aujourd'hui. L'esprit est de mode chez nos musiciens. Et ils sont très cultivés. Ils ont beaucoup lu et beaucoup réfléchi. De très bonne heure ils manifestent une intelligence très ouverte et très avisée. Je parle au moins du plus grand nombre.

Tony Aubin est un des plus spirituels de nos jeunes compositeurs. Je lui avais demandé, naguère (1930), une brève notice sur sa vie et ses travaux. Il me répondit par ce petit *curriculum vitæ* plein d'humour :

« Cher Monsieur, voici le papier demandé. Je ne vous dis rien qui me puisse compromettre ; et je n'ai rien à dire qui puisse offenser ma modestie.

Tony Aubin, né à Paris, en décembre 1907.

Commence le violon à 5 ans, puis le piano.

Abandonne l'un, et ne fait jamais de progrès dans l'autre.

Vivement encouragé par son père, il se destine à la musique et commence l'harmonie à 10 ans.

Doué, paraît-il, pour l'improvisation (c'est si gentil en culottes courtes !).

Parenthèse pour le temps des bachots. Goût des belles-lettres et de la spéculation philosophique (c'est l'âge qui le veut).

Puis, entrée au Conservatoire. Deuxième prix d'harmonie en 1927, premier en 1928.

Entre à la classe de fugue chez Noël Gallon, et de composition chez Paul Dukas.

N'est pas « décacheté » au concours de fugue et remporte un minuscule accessit à la composition.

Trouve de puissants encouragements dans ces récompenses et reste dans ces classes par admiration et affection pour ses professeurs.

Tente le prix de Rome et obtient un second prix (mérité, dit-on, par des dons de théâtre).

Ne s'est pas encore aperçu de ces dons-là.

Recommencera le concours, pour voir si c'est vrai. »

Je m'en serais voulu de changer un seul mot à cet amusant début de biographie.

Tony Aubin recommence en effet le concours de Rome, et obtient cette fois le premier grand prix.

Je lui avais demandé aussi de m'indiquer brièvement quelques-unes de ses idées sur l'art. Il le fait avec précision, et nous nous trouvons en présence d'un homme qui sait assez nettement ce qu'il veut.

D'abord il me déclare qu'il n'a aucun goût pour aucune forme théâtrale, ce qui est bien piquant, après tout ce que la presse a dit de ses dons pour la musique dramatique. Il n'aime que la « musique pure » (comme aussi la « poésie pure »). La « forme » est tout à ses yeux, et il me renvoie à *Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry, pour le commentaire de cette opinion.

Ce qui ne l'empêche pas, naturellement, d'admirer toute œuvre d'art, de quelque principe qu'elle se réclame, pourvu qu'elle touche le but : la beauté, directement ou indirectement.

Nous reviendrons sur ce point tout à l'heure.

Autre opinion : Tony Aubin admire l'œuvre, non l'artiste. Il éprouve une indifférence totale pour les circonstances de la vie de l'artiste, ses sentiments, ses passions, ses joies, ses souffrances : « Car, explique-t-il, la vie propre de l'œuvre commence au point même où finit celle de l'artiste », et il ajoute : « Je profite de cet axiome pour jouir très actuellement de la vie. »

Tony Aubin aime la musique comme le soleil, – presque sans représentation intellectuelle, précise-t-il. Comme je le comprends ! Point d'images, point d'idées accompagnant l'audition musicale. Le sentiment seul que fait naître directement la sensation, et l'émotion.

Tony Aubin « fait de la musique comme il respire », – « en mentant un peu », corrige-t-il : car il y a toujours quelque direction de la volonté dans la production artistique.

Je remarque que cette affirmation ne s'accorde peut-être pas très bien avec les théories de Paul Valéry citées plus haut. Car Valéry ne conçoit certes pas l'œuvre d'art comme s'établissant en dehors de toute attention et de toute volonté. Il insiste au contraire sur le rôle de la réflexion intellectuelle dans ce qui pourrait paraître au premier abord inspiration pure. Mais enfin, – et c'est sans doute ce qui se produit pour notre musicien, – cette réflexion peut être si naturelle et si facile qu'il ne s'aperçoive pas lui-même de son intervention et qu'elle ressemble à une sorte d'inspiration.

Enfin, Tony Aubin aime toute *musique vraie*. Qu'est-ce qu'une musique *vraie ?* Sans doute Tony Aubin est un classique. Pour lui, il y a une vérité de la musique, une tradition immuable dont il ne faut pas s'écarter. Toute musique contraire à la tradition, toute musique qui méconnaît les *règles* est une musique *fausse*. Voilà qui complète l'idée que nous pouvons nous faire de son art.

Pour terminer, Tony Aubin me donnait la liste, nécessairement incomplète, de ses ouvrages : outre des cantates et des chœurs, des mélodies, des pièces pour piano, un *Quatuor à cordes* (« erreur, déclare-t-il, de plus jeunes années »), un *Thème et variations,* une *Sonate* pour piano, un *Concerto* pour piano et orchestre, une *Sonate* piano et violon, une *Symphonie romantique* (1935-37), *Cressida* (d'après le livre de Suarès). « J'en oublie, conclut-il, et des plus mauvais. »

On le voit, surtout de la musique de chambre. C'est bien l'artiste épris de musique pure.

Et nous voici ramenés à une idée que Tony Aubin énonçait, à son goût pour les œuvres dont la *forme* est l'intérêt principal, à sa doctrine esthétique voisine de celle de Paul Valéry.

Parmi toutes les idées qu'il jette en passant, toutes les théories auxquelles il fait une brève allusion et qui mériteraient toute une longue discussion, arrêtons-nous au moins à celle-là et essayons encore une fois d'en faire rapidement le tour.

Depuis quelques années, l'idée de la *pureté* en art est tout à fait à la mode. On ne parle que de poésie pure, de musique pure. Paul Valéry, l'abbé Brémond, Strawinsky, de points de vue très divers, ont contribué à la propager.

Il y a longtemps que l'on parle de la *musique pure,* et cette expression s'entendait d'ordinaire jusqu'à présent pour signifier la *musique sans paroles* et *sans programme,* la *sonate* ou la *symphonie,* par opposition à l'*opéra* et au *poème symphonique.*

Mais c'est voir les choses un peu en gros que de penser ainsi. Nous avons aujourd'hui des distinctions autrement subtiles. Et elles sont justifiées. La poésie pure est la poésie qui n'est que poésie. La musique pure est la musique qui n'est que musique. Voilà qui paraît clair à première vue, mais qui soulève bien des difficultés dès qu'on y réfléchit.

Et, pour commencer, n'apercevez-vous pas que les airs d'opéra d'un Scarlatti ou d'un Rossini ne sont très souvent que de la musique pure, bien qu'ils soient composés sur un texte littéraire ?

Pourquoi ?

Parce que les paroles ne sont ici qu'un prétexte, qu'une occasion sans importance et qui ne dicte en rien au compositeur la conduite de sa mélodie.

Inversement, dirons-nous que le *XVe Quatuor* de Beethoven et particulièrement son adagio, comme du reste toutes les œuvres de sa dernière manière, sont de la musique pure, au sens tout à fait exact du terme ? Non, évidemment, parce que la valeur d'une telle musique n'est pas exclusivement enfermée dans son essence purement musicale, mais résulte aussi des sentiments qu'elle exprime et dont elle est inséparable. Cette musique n'est pas que de la musique, elle est en même temps une confession ou une confidence, et des plus significatives et des plus pathétiques. Elle est un langage : elle nous révèle des états d'âme.

Pour être vraiment pure, une musique ne doit vouloir rien dire, rien exprimer. Elle doit être parfaitement inexpressive. Des sons, rien que des sons harmonieusement disposés, voilà toute la musique dite pure. C'est ainsi que l'entendent beaucoup de nos compositeurs, qui ont pris à la lettre le mot d'ordre de Strawinsky : Soyons objectifs !

Même, pour écrire de la musique vraiment pure, certains de nos contemporains préféreront composer un opéra ou un ballet plutôt qu'une sonate ou une symphonie. Car dans une sonate ou une symphonie ils se laisseraient trop volontiers aller à la tentation d'exprimer quelque chose de leurs états d'âme, de leurs sensations ou de leurs émotions. Ils pourront plus facilement prendre le scénario du ballet ou le texte du livret d'opéra comme de simples cadres indifférents pour y enfermer de la

musique qui ne soit que de la musique. Ils se moquent de la danse et du poème.

Jusqu'à quel point cependant ? Je me le demande. Si vous mettez des paroles en musique, il est impossible qu'aussi indirectement que ce soit la poésie ne dicte quelque peu sa loi à la musique.

Laissez donc l'opéra ou le ballet. Écrivez des sonates ou des symphonies où vous ne mettrez rien de vous-même. Vous serez plus sûr de la pureté de vos intentions et de vos réalisations.

« Où vous ne mettrez rien de vous-même. » Que ce point m'est difficile à accorder ! Un auteur s'exprime toujours à quelque degré dans son œuvre, quand ce ne serait que dans son dessein de ne rien exprimer.

Mais n'insistons pas à présent sur ce qui m'apparaît comme une impossibilité, et examinons maintenant un autre problème.

Si je ne suis plus guidé par des paroles, par des gestes, par une action, par les mouvements d'une danse, il faut bien cependant que ma musique suive un plan, qu'elle soit, comme on dit, « composée », qu'elle offre quelques points de repère à l'intelligence. Or, l'on sait que les *formes* de la sonate et de la symphonie sont issues de la danse et que les sonates ont d'abord été des *suites* de danses à ne pas danser.

Nous voici ramenés à notre point de départ, et, qu'elle le veuille ou non, la musique n'arrive pas à être pure de tout alliage ou de toute alliance.

Le *rythme* lui-même, dans lequel s'enferme la musique, n'est pas d'essence purement musicale. La musique n'est pas le seul art qui comporte le rythme : il y a le rythme de la danse, le rythme de la poésie, le rythme de l'architecture. En s'imposant le rythme, la musique s'asservit, elle cesse d'être pure. Mais que serait la musique sans le rythme ? Un pur néant. C'est donc un

leurre que de vouloir réaliser en sa perfection la musique pure. Elle n'existe pas. Elle n'est rien. Son concept s'évanouit à mesure qu'on le veut former. La musique absolument pure est une chimère. Il n'y a que des musiques plus ou moins pures selon que l'élément plus particulièrement musical y domine ou, au contraire, y joue un rôle effacé. Le tort de quelques-uns de nos strawinskystes est de ne pas saisir ces nuances et toute la distance de l'absolu au relatif.

Le principal, c'est de tenir ferme cette opinion qu'il n'y a dans l'esprit que ce que l'intelligence organise à l'aide d'éléments divers empruntés aux différentes parties de notre nature. Il n'y a rien de pur. Tout est composé. Et, comme le dit Platon, nous ne pouvons rien penser, rien construire de vrai, ni de beau, qu'avec notre âme tout entière.

Aussi bien, c'est avec son âme tout entière, et d'une âme généreuse, mais sans que lui-même s'en doute peut-être, et ne croyant que dessiner des formes sans leur donner de contenu, que Tony Aubin a composé des œuvres d'une façon parfois très émouvante et qui rappellent la manière de Franck, avec son genre particulier de sensibilité.

Nous comprenons fort bien du reste que Tony Aubin ne s'attache point volontiers à ces circonstances extérieures du théâtre qui font oublier à tant de compositeurs et leur âme et la musique.

*

Il y a un point sur lequel je suis tout à fait d'accord avec Tony Aubin. Je crois, comme lui, qu'une œuvre doit avoir une vie absolument indépendante de son auteur, qu'elle doit valoir par elle-même. En fait, on peut ignorer absolument ce que furent Bach, Mozart ou Beethoven et n'en pas moins admirer leurs chefs-d'œuvre.

C’est une marque de faiblesse dans un ouvrage quand on ne peut l’apprécier qu’en imaginant, pour en compléter l’impression, tout ce que fut celui qui la composa. Nous pouvons être émus alors, mais d’une émotion qui n’est plus proprement esthétique, que nous appellerons historique ou romanesque.

Mais j’ajouterai ceci : c’est que la connaissance que nous prenons de la vie d’un Bach, d’un Mozart ou d’un Beethoven ne nuit nullement, n’enlève rien à l’admiration que nous éprouvons pour leurs ouvrages. Elle peut même y ajouter une part d’émotion (historique ou romanesque) qui ne fera qu’accroître notre plaisir. Alors pourquoi nous la refuser ?

Il y a même des cas où la connaissance de la vie, des idées, des sentiments, des passions d’un homme, peut nous éclairer sur la véritable interprétation de ses œuvres et influer par conséquent sur la juste appréciation de leur valeur proprement esthétique.

Un exemple : nous savons par les *Conversations* de Beethoven avec Schindler que, dans son *Trio à l’Archiduc,* il a voulu exprimer les différents aspects, les différentes formes, les différentes nuances du bonheur. Voilà qui détermine tout de suite dans quel sentiment on doit exécuter l’œuvre, et qu’on a tort de jouer, comme on le fait souvent, le premier mouvement dans une intention majestueuse et solennelle. Il ne faut pas tant souligner la noblesse de la conception que le sentiment de plénitude, de sérénité, de béatitude qu’elle traduit. Mais voilà qui donne une autre signification à la phrase musicale, en modifie les accents et l’aspect purement esthétique.

Ne négligeons donc pas d’entrer autant que possible en contact avec les hommes derrière leurs œuvres. Ils pourront nous aider à mieux comprendre leurs ouvrages.

... Quelquefois, pas toujours.

Il y a des cas où l’homme s’exprime si peu dans son œuvre ! C’est le cas de Bizet, par exemple. Et que sert de connaître Bizet pour comprendre *Carmen* ?

Mais il n’en est pas de même quand il s’agit d’artistes qui ont une vie intérieure et qui ne sont pas que de merveilleux échos sonores ou d’étonnants miroirs qui rehaussent d’un éclat inattendu tout ce qu’ils reflètent de la nature extérieure, de la vie ou des passions humaines.

D’après ce que nous croyons deviner de Tony Aubin, il a quelque chose de personnel à dire que nous révèle sa musique : elle est chaude, elle est généreuse. Et bien qu’il déclare son goût pour le style classique et la musique pure, ce n’est pas à tort qu’il a intitulé un de ses meilleurs ouvrages *Symphonie romantique*.

DANIEL LESUR.

Comme ses compagnons du groupe *Jeune France,* Daniel Lesur prétend retrouver dans la musique le sens perdu de l'humanité, du lyrisme ; il ne craint pas d'être émouvant.

Né à Paris le 19 novembre 1908, élève de Georges Caussade et de Charles Tournemire, il nous présente un important catalogue d'œuvres. J'y relève notamment : une *Suite française* pour orchestre (Divertissement, Menuet, Cantilène et Ronde pastorale) d'une franche venue (1935), une *Pastorale* pour petit orchestre (1938), un *Ricercare* pour orchestre (1939), une *Passacaille* pour piano et orchestre (1937), *Quatre lieder* pour chant et orchestre (1933-39), un *Trio d'anches* (1939), un *Quatuor à cordes* (1941), des *Interludes* pour quatre cors ou quatre ondes Martenot (1937), des *Mélodies* pour chant et piano sur des poèmes de Paul Fort et Henri Heine, *Trois Poèmes de Cécile Sauvage* pour chant et piano (1939), *Trois Poèmes de Claude Roy* pour chant et piano (1942), *Quatre lieder* pour chant, quatuor à cordes, harpe et piano (version originale), des pièces de piano, de la musique de scène, de la musique de films, un trio d'anches (1943).

Outre la *Suite française,* une des œuvres de Daniel Lesur que j'ai préférée entre toutes, ce sont les *Trois Poèmes* de Cécile Sauvage : *l'idiot de village, l'Empreinte, Neige ;* voilà des pages qui ont vraiment du caractère, de la personnalité et d'un contour mélodique prenant.

Signalons, parmi les disques de *l'Anthologie sonore,* un enregistrement d'une page de Daniel Lesur, d'un contrepoint délicieux, le prélude du 2e acte de *l'Étoile de Séville* (musique de scène).

OLIVIER MESSIAEN.

Un savant et un inspiré.

Un mystique et un artiste.

Né le 10 décembre 1908 à Avignon (Vaucluse), Olivier Messiaen est le fils de la poétesse Cécile Sauvage, qui, à l'occasion de sa venue au monde, écrivit ce beau chant à la gloire de la maternité : *l'Âme en bourgeon*.

D'origine mi-flamande, mi-provençale, Olivier Messiaen a passé la majeure partie de son enfance à Grenoble, et son cœur est resté profondément attaché à cette magnifique région des montagnes du Dauphiné.

D'instinct, il composait dès l'âge de 7 ans. À 11 ans, il entrait au Conservatoire, où il obtenait successivement un prix d'harmonie, un premier prix d'accompagnement, un premier prix de contrepoint et fugue, un premier prix d'histoire de la musique, un premier prix d'orgue et improvisation, un premier prix de composition, et enfin un diplôme d'études musicales supérieures.

Sa première œuvre d'orchestre, *les Offrandes oubliées*, fut jouée pour la première fois aux Concerts Straram le 19 février 1931. En octobre de la même année, il est nommé organiste du grand orgue de la Trinité, à l'âge de 22 ans. Il occupe encore ce poste. Pendant dix ans, il enseigne à la *Schola Cantorum* et à l'*École normale de Musique*. En 1941, à 32 ans, il est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire.

En 1936, avec André Jolivet, Daniel Lesur et Yves Baudrier, il fonde le groupe d'avant-garde *Jeune France*, qui donne son

premier concert d'orchestre sous la direction de Roger Désormière.

Olivier Messiaen est, à sa manière, un novateur, mais ce n'est pas un révolutionnaire. Il ne songe point à improviser un nouveau métier musical sans se soucier de la tradition. Tout au contraire, il fonde ses innovations sur une étude attentive, minutieuse, du passé. Toutes les musiques antiques, classiques et modernes, il les a explorées. Il a tout particulièrement étudié le chant grégorien et la rythmique hindoue. Il a été initié au « quart de ton » par Wischnegradsky, et aux « ondes Martenot » par Martenot lui-même. Il a écouté passionnément et noté scrupuleusement, autant qu'il est possible, le chant des oiseaux. Sa technique s'enrichit de précieuses découvertes dans tous ces domaines si divers et si vastes.

Parmi les modernes, Debussy et son *Pelléas,* Jean et Noël Gallon et leurs théories sur l'« harmonie vraie » enclose dans la mélodie, Marcel Dupré et son goût du contrepoint, Maurice Emmanuel et ses cours sur les variations de la langue musicale, Paul Dukas, Strawinsky, Alban Berg, son ami André Jolivet, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow (il me cite ces influences pêle-mêle sans le souci d'un ordre rigoureux), l'ont beaucoup instruit.

D'autre part, les influences littéraires et picturales ont agi également sur la formation de sa technique : il me signale, à cet égard, les œuvres poétiques de sa mère, celles de son frère Alain Messiaen, celles de Claudel, de Reverdy, d'Éluard, les peintres impressionnistes et cubistes, notamment Blanc-Gatti, peintre des sons et des couleurs, « et tout ce qui est vitrail et arc-en-ciel ».

Un certain désir de somptuosité féerique dans l'harmonie, l'usage habituel des mixtures d'orgue et la fréquentation des orchestrations chatoyantes de Paul Dukas, l'ont conduit vers « ces épées de feu, ces coulées de laves bleu-orange, ces brusques étoiles, ces tournoiements de sons et de couleurs en fouillis

d'arcs-en-ciel » dont il parle avec amour dans la préface de son *Quatuor pour la fin du Temps.*

Et puis tout cela n'est que moyens. Voici le but :

Olivier Messiaen est avant tout un musicien catholique. Toutes ses œuvres, religieuses ou non, portent la marque de la foi chrétienne. Son seul but est de « chanter Dieu et le mystère du Christ ».

Toute l'Écriture sainte lui est familière ; et spécialement l'Évangile selon saint Jean, les Épîtres et l'Apocalypse de saint Jean, les Épîtres de saint Paul, saint Augustin, saint Thomas, Bossuet, Hello, Dom Columba Marmion, lui fournissent des sujets de méditation.

La musique d'Olivier Messiaen est avant tout un « acte de foi ». Il ne s'agit pas seulement d'écrire du « faux Bach » pour faire de la musique religieuse. Il faut « croire » et user d'un langage nouveau pour traduire cette croyance. Il s'agit de créer « une musique originale, dont le langage pousse quelques portes, décroche quelques étoiles encore lointaines. Le plain-chant lui-même n'a pas tout dit ». Voilà ce que réclame Olivier Messiaen de l'artiste et de lui-même. Et il cite cette parole de Reverdy : « Si l'artiste veut bien chanter, qu'il aspire le Ciel tout d'une haleine », et puis celle de Hello : « Il n'y a de grand que celui à qui Dieu parle et dans le moment où Dieu lui parle. »

*

Parmi les très nombreux ouvrages d'Olivier Messiaen, signalons les plus caractéristiques : pour le piano, les *Préludes* (1929) ; pour l'orgue, *la Nativité du Seigneur* (1935) (se composant de quatre livres : 1er livre : la Vierge et l'Enfant, les Bergers, Desseins éternels ; 2e livre : le Verbe, les Enfants de Dieu ; 3e livre : les Anges, Jésus accepte la souffrance, les Mages ; 4e livre : Dieu parmi nous), les *Corps glorieux* (1939) ; pour les ondes Martenot, *Fête des eaux* (pour six ondes, 1937), *Deux*

monodies en 1/4 *de ton* (pour une onde, 1938) ; pour la voix, *Poèmes pour Mi* (1936), chant et piano ; *Chants de Terre et de Ciel* (1938), soprano dramatique et piano ; *Messe* pour huit soprani et huit violons ; pour les instruments, *Thème et variations*, violon et piano (1932) ; *Quatuor pour la fin du Temps* (Görlitz, Silésie, 1941), violon, clarinette, violoncelle et piano ; pour l'orchestre, *les Offrandes oubliées* (1930), *Poèmes pour Mi* (1937), soprano dramatique et orchestre.

Olivier Messiaen a, de plus, publié *Vingt leçons d'harmonie* (1939) *dans le style de quelques auteurs importants de l'histoire harmonique de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel* (ce point de vue historique est à souligner), *Technique de mon langage musical* (1941).

Une musique étrangement complexe, et qui enchante et qui trouble profondément.

ELSA BARRAINE.

J'ai déjà eu l'occasion d'indiquer quel rôle, depuis quelques années, prenait tout d'un coup la femme dans la production musicale. Le prix de Rome de Lili Boulanger fut le point de départ d'une évolution dont on tenterait en vain d'arrêter le cours.

J'attends beaucoup de la femme dans cet art musical pour lequel elle montre d'ordinaire tant de goût. J'attends surtout qu'elle nous apporte autre chose que de la musique masculine, qu'elle nous fasse la confidence de ce qu'il y a de particulier, de tout à fait féminin dans ses sentiments, qu'elle nous fasse découvrir un monde nouveau d'émotions, celui qui est son domaine propre.

Elsa Barraine est née à Paris, le 13 février 1910, de parents musiciens : son père, violoncelliste à l'Opéra, sa mère, cantatrice. Elsa Barraine, dès le berceau, a entendu de la musique autour d'elle. Toute petite, sa sœur aînée l'emmenait à la classe d'harmonie. Et l'on remarquait déjà avec quelle facilité elle retenait tout ce qu'elle entendait là.

On la mit à l'étude du piano et du solfège, et elle entra au Conservatoire à la fois dans une classe de solfège et dans une classe de piano préparatoire. On voulait faire d'elle une instrumentiste. Mais on ne l'empêcha point d'entrer à la classe d'harmonie de Jean Gallon. Au bout d'un an, elle obtenait un premier prix. Alors, elle renonça à la classe de piano supérieure pour celle de fugue et de composition. Caussade et Widor, puis Paul Dukas, furent ses maîtres. Elle travaillait aussi avec Paul Vidal, Fauchet et Büsser. Et comme tout marchait à souhait, « elle se hasarda », nous dit-elle, à se présenter au concours de Rome. Elle fit bien. Car, en 1928, elle obtint le deuxième second

grand prix et en 1929 le premier. Beau couronnement de vaillants efforts. Grande joie qui récompense !

À ce moment, elle me disait que les sujets bibliques et orientaux l'attiraient plus que d'autres, mais que ni le théâtre, ni l'oratorio, ni la mélodie n'avaient ses prédilections. Elle aimait surtout la musique symphonique et la musique de chambre.

Elle partit pour Rome en janvier 1930, sans enthousiasme, l'ingrate ! habiter cette merveilleuse Villa Médicis ; se promener à son gré au Pincio ; de la terrasse contempler l'harmonieux panorama de la Ville Éternelle ; descendre par l'église de la Trinité-des-Monts et ses marches fleuries vers les petites rues encombrées, d'une bigarrure si amusante, de la vieille Rome ! Tout cela ne lui disait rien. Non. Elle ne songe qu'à son Paris. Vieille habitude...

Quelques jours après son arrivée à la Villa Médicis, elle repart pour la France, pour Paris, où Straram lui joue *Harold Harfagar ;* c'est la première fois qu'elle s'entend à l'orchestre. Quelle joie et quel enseignement !

Puis elle rejoint Rome. Le séjour à la Villa lui paraît très dur. Elle souffre d'être privée des affectueux conseils de son maître Paul Dukas, d'être séparée de sa famille, de son milieu. Elle use de ruses diaboliques pour obtenir des congés et s'enfuir vers les siens.

Cependant, la petite Parisienne s'apprivoise un peu. Notamment elle fait la découverte des arts plastiques, auxquels elle n'avait jamais prêté la moindre attention, à ce point, – elle avait mauvaise tête, – qu'elle avait toujours refusé d'entrer au Musée du Louvre, sous prétexte que la musique suffisait à tout. Maintenant les merveilles du Musée des Thermes à Rome, les temples siciliens, les métopes de Sélinonte la passionnent. Mais elle ne s'intéresse qu'à l'art grec ou à ce qui subit directement son influence. L'art proprement romain, la Renaissance italienne, la laissent indifférente.

Elle se met à lire beaucoup et un peu à l'aventure. Pêle-mêle elle dévore mille ouvrages divers, les tragiques grecs, les *Mémoires d'Outre-tombe,* Ibsen, Labiche, Maeterlinck, Dostoïevsky, Montaigne, des livres chinois, japonais, hindous.

L'obligation de composer les fameux « envois » à l'Institut la ramène à la musique. Elle écrit un petit opéra-comique en un acte, *le Roi bossu.* Paul Dukas lui avait conseillé cette petite expérience dans le domaine du théâtre. La pièce fut jouée en 1932 une douzaine de fois. Excellente occasion de passer quatre mois d'hiver à Paris pour les répétitions à l'Opéra-Comique, qu'Elsa Barraine aurait voulu faire durer indéfiniment.

Dès qu'elle est à Paris, elle se sent plus de goût au travail. Elle écrit alors plusieurs mélodies sur des textes chinois et de Rabindranath Tagore, et aussi trois esquisses symphoniques que Straram inscrit à son programme. Elle songe à composer de la musique pour *Intérieur* de Maeterlinck, mais après six mois de travail elle renonce à ce sujet qui comporte trop peu d'action scénique et qui présente trop d'analogies avec *Pelléas* et avec *Ariane.*

Alors elle commence une *Symphonie*, mais sans entrain, en proie à une crise de sécheresse, d'aridité et de nonchalance que provoque en elle l'atmosphère romaine de nouveau retrouvée.

Revenant à la bonne humeur, elle écrit avec meilleure volonté et tout son cœur des *Variations* pour piano, très réussies.

Et puis, c'est le retour si désiré en France. Grande joie qui inspire l'ardeur à l'ouvrage. Voici successivement : *Pogromes* pour orchestre, illustration à un poème d'André Spire ; un *Quintette* pour piano et cordes ; un *Motet* pour chœur mixte sur des vers de Clément Marot. Enfin, premier travail non imposé (quelle délivrance !), une *Fantaisie* pour piano et orchestre.

Relevons encore dans la production d'Elsa Barraine : *Deux Préludes et Fugues* pour orgue, *la Nuit dans les chemins du*

rêve, prélude pour piano ; *Deux Symphonies, Deux Pièces* pour cor et piano, une *Fête des Colonies* pour l'Exposition de 1937, *Ouvrage de dame,* quintette pour instruments à vent.

Une petite tête qui porte en elle une ferme volonté. Une nature fine sous ses gestes un peu masculins. *Ouvrage de dame,* voilà un titre qui me plaît, et à la pensée duquel il siérait qu'une femme compositeur se conformât toujours.

JACQUES CHAILLEY.

Jacques Chailley, né en 1910, fils du violoniste Marcel Chailley et de la pianiste Céliny Chailley-Richez, élève de Nadia Boulanger, Marc de Ranse, Claude Delvincourt, Henri Büsser, André Pirro et d'Yvonne Rokseth et A. Smijers pour la musicologie, de Gustave Cohen pour la littérature médiévale, licencié ès lettres, diplômé d'études supérieures de musicologie à la Sorbonne, et depuis 1937 secrétaire général du Conservatoire national de musique et de déclamation. Il est aussi directeur de la Psallette Notre-Dame. Comme compositeur, Jacques Chailley tire profit de sa vaste érudition, mise au service d'un don d'invention indiscutable. Il a écrit jusqu'à ce jour, outre diverses mélodies et pièces instrumentales : *les Perses,* musique pour la tragédie d'Eschyle (1936) ; *Antigone,* musique pour la tragédie de Sophocle (1939) ; *l'Amour médecin,* musique de scène pour la comédie de Molière (1941) ; un *Scherzetto* pour orchestre à cordes (1940), une *Sonate* pour alto et piano (1941) dédiée à Mlle M.-Th. Chailley ; un *Quatuor* à cordes, *la Tentation de saint Antoine,* pour orchestre ; *le Cantique du Soleil*, pour contralto et orchestre, etc.

JEAN FRANÇAIX.

Une facilité extraordinaire, une charmante gentillesse, voilà ce qui nous frappe tout d'abord dans la musique de ce jeune compositeur, qui plaît infiniment à tous les publics, mais qui ne se satisfait plus aujourd'hui de se montrer toujours agréable. Il veut maintenant nous étonner, nous troubler, nous terrifier au besoin. Il y réussit presque.

Jean Françaix appartient à une famille de musiciens. Son père est directeur du Conservatoire du Mans. Sa mère, cantatrice et professeur de chant, a fondé dans cette ville une chorale féminine réputée. Ses grands-parents et grands-oncles maternels adoraient la musique.

Jean Françaix est né au Mans le 23 mai 1912. À 4 ans, il improvisait au piano ; à 6 ans, il écrivait *Pour Jacqueline*, petite suite pour piano éditée par la maison Senart, d'une musique singulièrement discordante, en l'absence de toute orthographe. Après avoir fait ses premières études au Conservatoire du Mans, il travaille l'harmonie et la composition avec Nadia Boulanger, et, au Conservatoire de Paris, le piano avec I. Philipp.

Mais déjà il se fait connaître au Festival de Vienne par *Huit Bagatelles* pour quatuor à cordes et piano (20 juin 1932), exécutées par le quatuor Kolisch et l'auteur, à Paris par un *Concertino* pour piano et orchestre (1932), par un *Trio cordes* (1933), un *Quatuor cordes* (1934), une *Fantaisie* pour violoncelle et orchestre (1934), *Trois duos* pour deux soprani (1934), une *Suite* pour violon et orchestre (1934), une *Sonatine* pour violon et piano (1934), un *Quintette* pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle (1934), une *Sérénade* pour petit orchestre (1934), un *Quadruple concerto* pour flûte, hautbois, clarinette, basson et

orchestre (1935), un *Concerto* pour piano et orchestre (1936), etc.

Les Ballets Diaghilew l'adoptent et montent successivement de sa composition : *Beach* (1933) et *Scuola diballo* (1934).

Serge Lifar lui commande *le Roi nu* (1936).

Pour l'Opéra-Comique, il écrit *les Malheurs de Sophie,* encore un ballet et le *Jeu sentimental* (1936) pour le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Dans tous ces ouvrages, infiniment de finesse, d'esprit, de joliesse, de séduction. Mais en général un aspect un peu grêle, un peu minuscule. C'est alors qu'apparaît cette *Apocalypse* pour quatre solistes, chœur, deux orchestres (1939-1942) où nous trouvons certes du nouveau et qui, à côté de pages charmantes encore, dans la douceur et la tendresse, nous apporte des impressions assez larges et assez fortes. Voilà donc un Françaix imprévu qui s'ajoute à l'autre et de l'avenir duquel nous pouvons bien augurer.

JEAN HUBEAU.

Un tout jeune musicien français remarquablement doué, et auquel semble promis le plus bel avenir.

Jean Hubeau est né à Paris, le 22 juin 1917.

À 13 ans, il obtenait au Conservatoire à la fois un premier prix d'harmonie et un premier prix de piano, à 14 ans un premier prix d'accompagnement, à 16 ans, un premier prix de fugue et de composition, à 17 ans (1934), le second grand prix de Rome. Ajoutons, en 1936 le prix Diémer et en 1937, le prix de Vienne. Une telle précocité n'est pas un signe infaillible auquel on doive s'en tenir pour juger un artiste, mais enfin il faut cependant en tenir compte.

Jean Hubeau est d'abord un merveilleux pianiste. Je n'insisterai pas sur la qualité d'une sonorité exquise ni la perfection d'une technique impeccable. Mais je dirai le caractère essentiellement musical qui se manifeste dans l'enregistrement de la *Sonate* piano et violon de Mozart par Jean Hubeau et Merckel. Le pianiste se montre ici d'une classe encore supérieure à celle de l'éminent violoniste. Interpréter Mozart de cette façon-là révèle un artiste de tout premier rang, capable des plus pénétrantes intuitions.

Interpréter n'est pas créer. Mais l'interprète nous fait tout espérer du créateur.

Nous pouvons d'ailleurs juger le compositeur, pièces en mains. Il a déjà produit : pour orchestre, *Deux tableaux symphoniques* et un *Concerto en do majeur* pour violon, qui est sans doute, jusqu'à ce jour, son œuvre la mieux venue, brillante à la fois et pleine de substance ; pour chant et orchestre, *quatre Chansons* de Paul Fort ; pour chant et piano, *huit Rondeaux et*

Ballades de François Villon, des *Rondes pastorales, trois Poèmes de Guy Michaud ;* pour le piano, des *Variations* ; comme musique de chambre, un *Quatuor* pour instruments à vent et piano et une *Sonate* pour piano et violon.

Tout cela écrit dans un langage très simple, sans aucune hardiesse révolutionnaire, mais avec une fraîcheur d'invention remarquable dans les thèmes, les rythmes et l'emploi des timbres.

En préparation, Jean Hubeau nous promet un *Concerto* pour violoncelle et un *Récit chorégraphique.*

Et à 24 ans, Jean Hubeau est nommé directeur du Conservatoire de Versailles (1942). Je regrette un peu pour lui cet excès d'honneur. D'abord, parce qu'il est bien jeune pour assumer d'aussi graves responsabilités administratives et artistiques. Ensuite, parce que ses fonctions de directeur lui prendront un temps précieux qu'il aurait peut-être mieux employé à composer. Avec les dons qu'il possède, Jean Hubeau nous doit de ne rien sacrifier de ce qu'ils nous promettent.

LES ORGANISTES.

Le domaine de l'orgue est un de ceux où la France marque le mieux sa prééminence sur les autres nations musiciennes. Après une période de lamentable abaissement qui s'étend du début du XVIIIe siècle au milieu du XIXe, l'école d'orgue française reprend son ancienne grandeur et s'élève même à un degré de perfection qu'elle n'avait jamais atteint. Son développement acquiert très rapidement avec CÉSAR FRANCK, GUILMANT, GIGOUT, WIDOR et leurs disciples une étendue et un éclat inespérés.

L'orgue est à la fois l'un des plus populaires et l'un des plus ignorés des instruments de musique.

Mais, je dois l'avouer, l'orgue n'est pas mon instrument de prédilection. On l'a nommé parfois « le roi des instruments ». Ce ne serait point mon opinion. Le roi des instruments, ce n'est pas non plus, à l'opposé, selon moi, le violon. Le roi des instruments, à mon goût, c'est le piano. Il n'y a point là une affectation de paradoxe, mais une façon de penser très sincère.

Qu'est-ce donc que je reproche à l'orgue ? Je ne conteste certes point ses extraordinaires possibilités polyphoniques. J'apprécie cependant mieux une fugue de Bach au piano qu'à l'orgue. Dans l'orgue il y a parfois un peu de confusion : les sons se brouillent et l'on ne distingue pas nettement les parties, ou, du moins, il faut y prêter l'oreille. Et puis, c'est beaucoup de bruit souvent, un bruit, je le sais, qui vous prend aux entrailles, vous remue, vous secoue, vous émeut profondément, – et c'est ce qui rend l'orgue populaire. – Émotion plus physique que musicale. Le premier venu non musicien, en entendant les orgues sonner, se prend presque à pleurer. Les premiers accords venus enchaînés à l'orgue sur des jeux congrûment agencés font grand

effet et donnent l'impression d'être de la musique. D'où la facilité d'y improviser. On ne semble jamais y parler pour ne rien dire. Et pourtant, quel bavardage parfois !

Dans le piano, point de supercherie. Point d'attrape-nigaud. C'est la musique toute pure qu'il faut saisir en elle-même.

Et puis, l'orgue est trop mécanique. On y sent trop la machine. On en perçoit quelquefois les cliquetis. La personnalité de l'artiste ne s'y révèle point suffisamment. L'orgue n'est pas expressif, ou, quand il l'est, c'est par des moyens encore trop mécaniques. L'émotion de l'exécutant ne se révèle pas au bout du doigt comme au piano. Je sais bien que l'expression ne se réalise pas que par les pressions plus ou moins fortes du doigt sur la touche au piano, ou par les attaques diverses. Je sais que l'expression dépend aussi, dans le phraser d'un thème, des fluctuations plus ou moins perceptibles du rythme, et c'est là un procédé dont on peut user à l'orgue comme au piano et dont usent, en effet, les organistes. Mais il ne suffit pas à tout et il ne masque point complètement la carence de l'autre moyen.

Je n'hésite pas à blasphémer et je vais jusqu'à dire que l'orgue m'apparaît comme un instrument grossier ou qui lutte en vain contre la grossièreté de ses origines. Il plaît trop à la foule. C'est un signe.

Je ne me refuse pas cependant à l'écouter dans ses manifestations les plus éminentes et sous les doigts des plus brillants virtuoses. Et, tout en maintenant mes réserves, je sais admirer ce qui est admirable.

Mais la foule admire sans comprendre, sans distinguer les éléments d'une beauté singulièrement complexe, sans éprouver la multitude de sensations diverses qui doivent en résulter et composer un tout digne d'être admiré. Elle admire les plus médiocres exécutions autant que les plus belles. Il faudrait lui ex-

pliquer trop de choses qu'elle ignore et d'abord ce que c'est qu'un orgue.

Ce n'est point ici mon affaire. Et je renvoie aux spécialistes, notamment à M. Norbert Dufourcq, qui a écrit un livre remarquable intitulé *la Musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, dans lequel il ne parle pas que des organistes les plus notoires de France, mais aussi, et en se mettant à la portée du moins initié, de l'orgue lui-même et de ses transformations au cours des âges.

Qu'il nous suffise d'indiquer qu'au XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe, la musique d'orgue était devenue une amusette, sans aucun caractère religieux. Avec les *Trois Chorals* (1890) de Franck, le style d'orgue retrouve son inspiration religieuse. Et quelle splendeur musicale ! Le compositeur s'élève à des sommets que le seul Beethoven dans d'autres domaines avait atteints. Quelle abondance mélodique surtout et quelle harmonie ! Quelle expression pénétrante ! Parmi ses disciples immédiats citons HENRI DALLIER (1849-1934), auteur de beaux poèmes.

Entre 1874 et 1907, Guilmant crée la *Sonate*, et entre 1876 et 1900, Widor la *Symphonie* pour orgue. Vastes mouvements qui en imposent par leurs proportions et leur développement. Il y manquait peut-être parfois toute la profondeur désirable d'émotion.

Mais voici venir les inspirés VIERNE, TOURNEMIRE, DECAUX, BONNET, DUPRÉ, CELLIER, MARCHAL, JEHAN ALAIN, et quelques autres encore, parmi lesquels ERMEND BONNAL, DURUFLÉ, LESUR, MESSIAEN.

Je voudrais parler surtout ici des deux têtes de colonne, Vierne et Tournemire, que j'ai connus tous deux, dans ma jeunesse, très intimement. Nous étions tous les trois à peu près du même âge et nous nous rencontrions chez mon ami le violoniste

Victor Balbreck dans cette magnifique abbaye de Saint-Germain-des-Prés qu'habitait aussi Charles-Marie Widor.

Vierne, à 22 ans, avec sa jolie tête de presque aveugle, avait déjà beaucoup d'autorité, parlait et exécutait avec une assurance qui en imposait. Il avait composé une *Romance* pour alto, qu'il me faisait jouer souvent et dont j'aimais à dérouler la jolie phrase si harmonieusement composée.

Tournemire se présentait, au contraire, très timidement, et, quand il se mettait au piano, c'était avec toutes sortes d'excuses préalables pour ses insuffisances éventuelles. Il était, dans ce temps-là, barbu comme un prince d'Orient. Une jolie barbe noire, très fine[39].

Tous deux infiniment sensibles.

On sait que LOUIS VIERNE (1870-1937) est devenu organiste de Notre-Dame de Paris. Il est mort, trop tôt, d'une embolie qui l'emportait soudainement à la fin d'un récital, au moment même où il quittait les claviers. Lui aussi, comme son maître Widor, il a écrit de superbes *Symphonies* admirablement construites, d'un style pur et ferme, d'une expression délibérément romantique. « Après les thèmes de Franck, dit Norbert Dufourcq, nous n'en connaissons de plus beaux, et pleins, dans la musique d'orgue française, que ceux de Vierne. » Et qui dira l'ampleur et l'accent religieux de ces improvisations, qui ne vivent que dans le souvenir de ses auditeurs, mais y sont restées bien vivantes ?

Religieux, CHARLES TOURNEMIRE (1870-1939) l'est plus encore que Vierne quand il écrit pour l'orgue. Car il a aussi

---

[39] Il aimait, comme moi, infiniment la Bretagne, la Bretagne rude. Il avait une petite maison dans un des coins les plus sauvages de Ouessant. Ces dernières années nous avions, aux répétitions générales de l'Opéra, deux fauteuils voisins.

composé huit symphonies pour orchestre, des poèmes symphoniques, un oratorio, plusieurs ouvrages dramatiques. Mais il ne s'est acquis une célébrité qu'à l'orgue. C'est là, dans sa tribune, qu'il est chez lui, qu'il parle son vrai langage, qu'il se livre tout entier. Célèbre organiste, mais célèbre seulement auprès d'une élite. Ce n'est pas l'artiste qui plaît aux foules. Il est trop concentré, trop intérieur, trop mystique. Il a souffert toute sa vie de n'être pas compris de tous. C'est le grand mystique de l'orgue moderne, et ce n'est pas en vain qu'il a intitulé un de ses principaux ouvrages *l'Orgue mystique,* recueil d'offices groupant cinq mouvements pour chacune des cinquante et une fêtes dominicales de l'année. Dans l'avertissement de cette considérable publication, il indiqua : « Source inépuisable de lignes mystérieuses, le plain-chant, triomphe de l'art modal, est (ici) librement paraphrasé. »

« Vierne, Tournemire, deux contemporains dont l'art s'oppose, deux chefs d'école dont l'œuvre, pourtant diverse, marque le trait d'union entre l'esthétique de Franck et celle des générations qui montent. » Ainsi conclut Norbert Dufourcq après avoir analysé leur style et leurs œuvres à tous deux. Il continue : « Si Louis Vierne semble avoir exercé sur les dernières générations l'influence la plus sensible, c'est Charles Tournemire qui réalise la conception la plus originale qu'ait vu naître le XXe siècle. Tous deux resteront, dans les annales de notre art, les plus grands improvisateurs de ce siècle débutant ; en ce domaine, leur nom mérite d'être accolé à celui de leur premier maître, César Franck. »

On ne saurait mieux, ni plus justement, faire leur éloge. On ne saurait mieux contribuer à soutenir et à étendre leur glorieuse renommée.

*

Mais n'oublions pas de grands artistes comme Bonnet, comme Dupré, comme Marchal, comme Messiaen et comme ce Jehan Alain (fils du compositeur Albert Alain), né en 1911, à

Saint-Germain-en-Laye, mort le 20 juin 1940, à Petit-Puy, près de Saumur, « où, seul au poste dont il assumait la défense, il faisait plusieurs fois le coup de feu avant d'être lui-même atteint ». En sa courte vie, il a écrit vingt-quatre pièces d'orgue, qui le mettent très haut parmi les organistes contemporains. Son œuvre, par la jeunesse et la générosité de cœur, vaut qu'on la rapproche de celle d'un grand ancêtre et qu'on l'ait surnommé « le Grigny du XXe siècle ».

Il faudrait en nommer bien d'autres. Notre école d'organistes brille par la multiplicité des talents. Les médiocres y sont rares. Jamais telle profusion d'artistes admirablement doués ne s'est rencontrée en aucun temps ni en aucun pays et n'a donné d'ouvrages aussi abondants ni aussi parfaits.

Arrêtons-nous sur cette constatation réconfortante.

CONCLUSION

Après cette large prise de vue sur l'horizon musical de la France depuis une vingtaine d'années, il paraît bien difficile d'en résumer les résultats par quelques faits capitaux, par quelques traits saillants.

De cette masse considérable de talents et d'œuvres, nous voyons bien surgir comme un îlot considérable le groupe des *Six.* Mais quelle que soit la valeur incontestable de quatre au moins de ses membres, il serait tout à fait injuste de négliger autour d'eux tout ce qui doit compter vraiment dans l'histoire de la musique française entre les deux guerres. D'abord, il y a d'autres groupes importants, quand ce ne serait que celui de *la Jeune France.* Et puis les indépendants, les isolés, témoignent souvent d'autant de mérite que les groupés. Après les *Florent Schmitt,* les *Roussel,* les *Séverac,* les *Ravel,* on ne peut méconnaître l'art d'un *Jacques Ibert,* d'un *Ferroud,* d'un *Delannoy,* d'un *Jean Rivier* et de bien d'autres.

Ce qui nous frappe, en somme, c'est le nombre et la variété des talents, dont quelques-uns confinent au génie.

Nous assistons ici à une création luxuriante qui nous fait invinciblement penser, en peinture, à l'école hollandaise du XVIIe siècle. Les artistes abondent, et, à côté des très grands, il y en a une foule de moindre envergure, comme ces « petits hollandais », – petits par les sujets qu'ils traitent plus que par le talent dont ils font preuve.

Dans la peinture française d'aujourd'hui et dans la littérature, n'est-ce point le même fourmillement ?

Après l'exceptionnelle période qui s'étend dans l'histoire de la musique française de César Franck à Claude Debussy, c'est-à-

dire environ de 1871 à 1918, il semblait que la France musicale ne pût continuer à se maintenir longtemps à de telles hauteurs. La productivité artistique d'un pays ne finit-elle pas à la longue par s'épuiser ? Après un Debussy, un Fauré, un d'Indy, un Dukas, le génie français n'avait-il pas fait une si riche dépense de sève qu'il dût maintenant en prendre quelque repos ?

Mais non.

Le même courant, le même flot puissant de création apporte de nouveaux chefs-d'œuvre. Les génies et les talents abondent. Le miracle ne cesse point.

Paris est devenu, pour les musiciens du monde entier, le centre d'attraction universel. C'est à Paris que, de tous les points de l'univers, les jeunes étudiants en musique accourent, affluent pour s'instruire par des leçons et par des exemples.

Il y a longtemps qu'il commença d'en être ainsi. Depuis ses premières origines, depuis le grégorien et le déchant, comme plus tard au XIVe, au XVe et au XVIe siècles avec GUILLAUME DE MACHAULT, JOSQUIN DES PRÉS, JANNEQUIN, ROLAND DE LASSUS, COSTELEY, la France régnait sur l'Europe entière. Toutefois, malgré la gloire française des LULLY, des COUPERIN, des RAMEAU, des MONSIGNY, des MÉHUL, l'influence de l'opéra italien fut incontestablement prédominante au XVIIe et au XVIIIe siècles, mais seulement jusqu'à Gluck et Mozart. L'Allemagne vient alors prendre le gouvernement des destinées musicales du monde avec Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Richard Wagner, Brahms, Richard Strauss.

Mais déjà, grâce à Berlioz, à Gounod, à tout le renouveau de 1871, la France regagne une partie du terrain perdu. Elle redouble d'efforts. Elle se hâte. Elle s'élance audacieusement vers les régions inexplorées du beau. Vincent d'Indy, Duparc, Chausson, Gabriel Fauré, Debussy, Paul Dukas lui rendent enfin sa place au premier rang des nations musiciennes. Le sceptre musical qu'elle avait laissé un moment échapper, elle le tient ferme

maintenant, et il n'y a guère d'apparence qu'il lui tombe de sitôt des mains.

LISTE PAR DATES DE NAISSANCE DES COMPOSITEURS CITÉS DANS CE LIVRE

1822. César Franck
1835. Saint-Saëns
1837. Guilmant
1844. Gigout – Widor
1845. Gabriel Fauré
1849. Henri Dallier
1851. Vincent d'Indy
1853. Messager
1857. Alfred Bruneau – Silvio Lazzari
1858. Georges Hüe
1860. Gustave Charpentier
1861. Pierre de Bréville
1862. Maurice Emmanuel
1863. Gabriel Pierné
1864. Alfred Bachelet – Guy Ropartz
1865. Paul Dukas – Paul Dupin
1866. Erik Satie
1867. Witkowski – Charles Kœchlin
1869. Albert Roussel
1870. Francis Casadesus – Florent Schmitt – Vierne – Tournemire.
1872. Henri Büsser
1873. Henri Rabaud – Déodat de Séverac – Omer Letorey
1874. Reynaldo Hahn – Arnold Schönberg
1875. Roger Ducasse – Maurice Ravel – Max d'Ollone – Henry Février – Antoine Mariotte – Marcel Labey
1876. Raoul Laparra

1877. Louis Aubert – Ladmirault – Gustave Samazeuilh – Louis Dumas
1878. Adolphe Piriou – Jacques Larmanjat
1879. Gabriel Grovlez – Philippe Gaubert – Canteloube de Malaret – Maurice Delage – André Caplet
1880. Ermend Bonnal – D.-E. Inghelbrecht
1881. Paul Le Flem
1882. Marcel Samuel-Rousseau – Igor Strawinsky
1883. Alexandre Cellier
1884. Joseph Bonnet
1886. Marcel Dupré
1888. Louis Durey – Claude Delvincourt – Jacques de la Presle
1889. Pierre Vellones
1890. Jacques Ibert
1891. Maurice Yvain – Georges Migot – Roland Manuel
1892. Arthur Honegger – Darius Milhaud – Germaine Tailleferre
1894. Lili Boulanger – André Marchal – Marcelle Soulage
1895. Louis Beydts – Georges Dandelot
1896. Jean Rivier
1898. Marcel Delannoy – Emmanuel Bondeville – Jeanne Leleu
1899. Raymond Loucheur – Henri Martelli – Francis Poulenc – Georges Auric – Suzanne Demarquez.
1900. Maurice Jaubert – Pierre-Octave Ferroud – Henry Barraud – Robert Bernard
1901. Henri Sauguet
1902. Maurice Duruflé
1903. Claude Arrieu
1904. Manuel Rosenthal
1905. André Jolivet – Émile Passani
1906. Maxime Jacob – Yves Baudrier – Maurice Thiriet – Jean Cartan – Pierre Capdevielle
1907. Tony Aubin
1908. Daniel Lesur – Olivier Messiaen
1910. Elsa Barraine – Jacques Chailley
1911. Jehan Alain

1912. Jean Françaix
1917. Jean Hubeau

TABLE ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS CITÉS DANS CE LIVRE

Delannoy (Marcel)
Delvincourt (Claude)
Demarquez (Suzanne)
Dukas (Paul)
Dumas (Louis)
Dupin (Paul)
Dupré (Marcel)
Durey (Louis)
Duruflé (Maurice)
Emmanuel (Maurice)
Ermend-Bonnal
Fauré (Gabriel)
Ferroud (Pierre-Octave)
Février (Henry)
Françaix (Jean)
Franck (César)
Gaubert (Philippe)
Gigout (Eugène)
Grovlez (Gabriel)
Guilmant (A.)
Hahn (Reynaldo)
Honegger (Arthur)
Hubeau (Jean)
Hüe (Georges)
Ibert (Jacques)
Indy (Vincent d')
Inghelbrecht (D.-E.)
Jacob (Maxime)
Jaubert (Maurice)
Jolivet (André)
Kœchlin (Charles)
Labey (Marcel)
Ladmirault
Laparra (Raoul)
Larmanjat (Jacques)
Lazzari (Silvio)

Le Flem (Paul)
Leleu (Jeanne)
Lesur (Daniel)
Letorey (Omer)
Loucheur (Raymond)
Marchal (André)
Mariotte (Antoine)
Martelli (Henri)
Messager (André)
Messiaen (Olivier)
Milhaud (Darius)
Ollone (Max d')
Passani (Émile)
Pierné (Gabriel)
Piriou (Adolphe)
Poulenc (Francis)
Presle (Jacques de la)
Rabaud (Henri)
Ravel (Maurice)
Rivier (Jean)
Roger-Ducasse
Roland-Manuel
Ropartz (Guy)
Rosenthal (Manuel)
Roussel (Albert)
Saint-Saëns (Camille)
Samazeuilh (Gustave)
Samuel-Rousseau (Marcel)
Satie (Erik)
Sauguet (Henri)
Schmitt (Florent)
Schönberg (Arnold)
Strawinsky (Igor)
Soulage (Marcelle)
Tailleferre (Germaine)
Thiriet (Maurice)

À propos de cette édition électronique

Texte libre de droits.

Corrections, édition, conversion informatique et publication par le groupe :

Ebooks libres et gratuits

http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits

Adresse du site web du groupe :
http://www.ebooksgratuits.com/

—

Décembre 2013

—

– **Élaboration de ce livre électronique** :

Les membres de *Ebooks libres et gratuits* qui ont participé à l'élaboration de ce livre, sont : BrussLimat, YvetteT, Jean-Marc, Jean-LucT, PatriceC, Coolmicro.